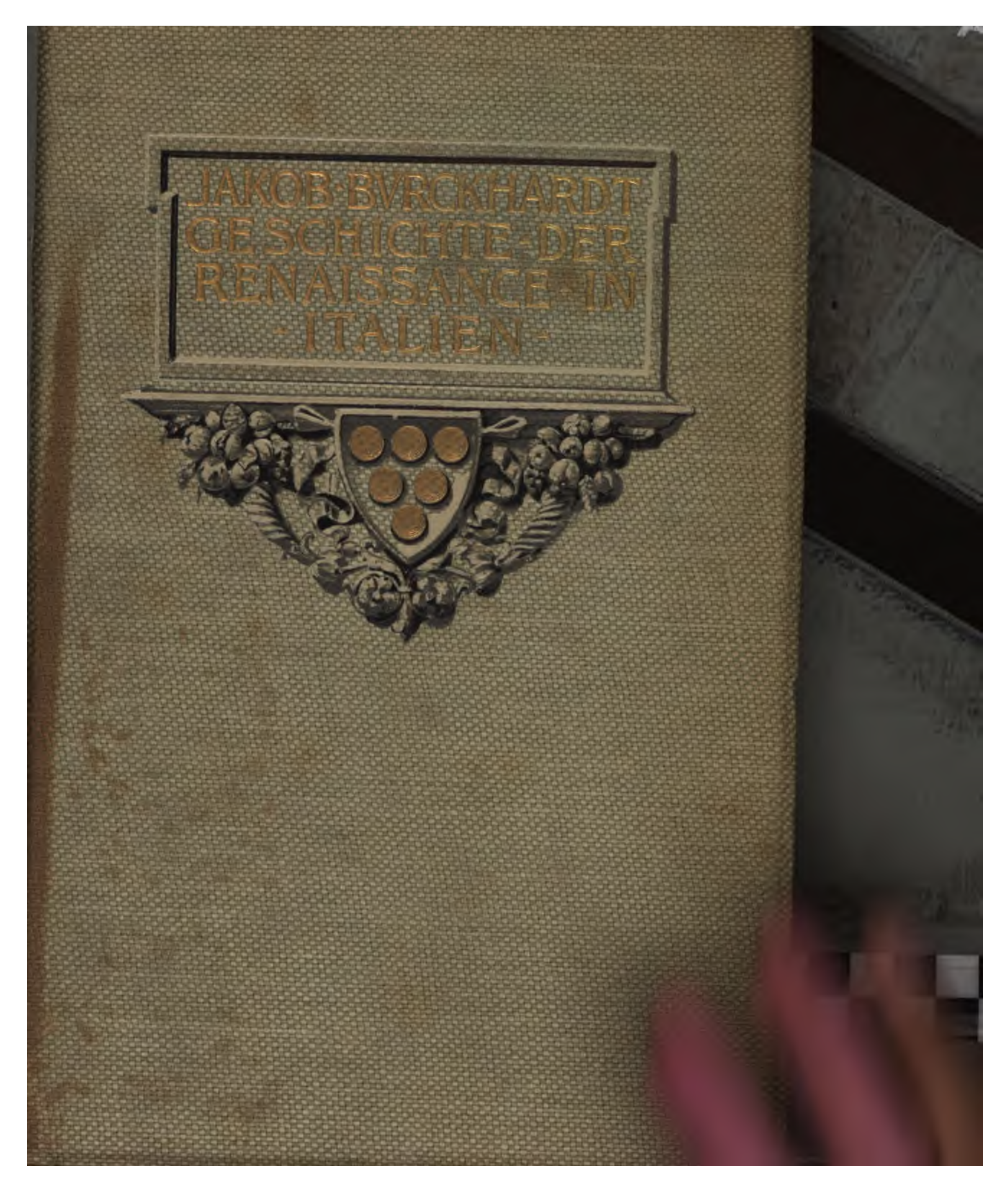



JAKOB · BVRCKHARDT
GESCHICHTE · DER
RENAISSANCE · IN
· ITALIEN ·







Jacob Burckhardt

Geschichte der Renaissance in Italien





GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT

UND

WILHELM LÜBKE.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

Erster Band.



STUTTGART

Paul Neff Verlag (Carl Büchle)

1904.

GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE

IN

ITALIEN

VON

JACOB BURCKHARDT.

VIERTE AUFLAGE.

Bearbeitet von

Dr. Heinrich Holtzinger

Ord. Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Hannover.

Mit 310 Illustrationen.



STUTTGART

Paul Neff Verlag (Carl Büchle)

1904.

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das Werk, welches im Jahre 1867 als Teil und Fortsetzung von Franz Kugler's Geschichte der Baukunst erschien, tritt hier mannigfach berichtigt und mit einem sehr viel grösseren Reichtum von Illustrationen ans Licht. Der Verfasser glaubte, es sei wünschbar, dass neben die erzählende Kunstgeschichte auch eine Darstellung nach Sachen und Gattungen trete, gleichsam ein zweiter systematischer Teil, wie dies seit Winckelmann mit der Kunst des klassischen Altertums geschehen. Es ergeben sich bei einer solchen parallelen Behandlung des Zusammengehörenden manche Resultate, welche die nach Künstlern erzählende Geschichte nicht zu betonen pflegt. Die Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präcedentien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war, treten hier in den Vordergrund, während die Künstlergeschichte den grossen Vorzug behaupten wird, die Individualitäten in ihrer Macht und Fülle schildern zu dürfen. Vielleicht liesse sich die hier vorliegende Arbeit auch durch ihre Kürze rechtfertigen, indem sie den wesentlichen Kunstgehalt einer Periode in einen kleinern Umfang zusammendrängt als dies die Künstlergeschichte vermag. Dem Verfasser hat sich übrigens sehr klar die Wahrheit aufgedrängt, dass wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, diese Art von paralleler Forschung und Darstellung immer nur bis zu einem mässigen Ziele führen kann, und dass Forscher, welche zugleich mit der Ausübung der Kunst vertraut sind, dieselbe mit ganz anderm Erfolge fördern würden.

Vorwort zur dritten Auflage.

Bei der Ausgabe der vorliegenden dritten Auflage bedarf es von Seiten des Unterzeichneten wohl nicht der besonderen Versicherung, dass er alle Kraft eingesetzt hat, der ehrenvollen Aufgabe, die ihm übertragen war, einigermassen gerecht zu werden. Eine nicht unbeträchtliche Reihe

von Erweiterungen und Verbesserungen ist vom Herrn Verfasser selbst der neuen Auflage einverleibt worden; einen wertvollen Beitrag (im § 57) verdankt dieselbe dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Professor A. Thiersch in München, welcher die Herübernahme seiner Studie über die Proportionen aus Durm's Handbuch der Architektur freundlichst gestattet hat; endlich gebührt dem Herrn Verleger auch hier der Dank für die Vermehrung des Illustrationsmateriales. Der bisherige Umfang des Werkes an Bogenzahl ist trotz der Erweiterungen an Text und Abbildungen, Dank dem grösseren Format, erhalten geblieben.

H. Holtzinger.

Vorwort zur vierten Auflage.

Wie sich der unterzeichnete Herausgeber schon bei Bearbeitung der dritten Auflage zahlreicher Beiträge des Verfassers zu erfreuen hatte, so auch bei dieser, abermals erweiterten Neuausgabe. Bis in die Mitte der neunziger Jahre hinein hat Jacob Burckhardt dies Buch, das ihm stets besonders am Herzen lag, durch Ergänzungen des Textes gefördert; namentlich die neuen Paragraphen über die Baulichkeiten in den Gemälden und über die Brunnenanlagen rühren ganz vom Autor selber her.

Durch verschiedene Umstände hat sich leider die Drucklegung in die Länge gezogen, so dass die Forschung der letzten Zeit nicht mehr überall hat berücksichtigt werden können. Die Zahl der Illustrationen ist abermals erweitert worden.

Hannover, Juni 1904.

H. Holtzinger.

Inhalts-Verzeichnis.

ERSTES BUCH.

ARCHITEKTUR.

I. Kapitel.

Der monumentale Sinn der italienischen Architektur.

II. Kapitel.

Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.

III. Kapitel.

Die Protorenaissance und das Gothische.

IV. Kapitel.

Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

V. Kapitel.

Die Theoretiker.

VI. Kapitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

VII. Kapitel.

Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

VIII. Kapitel.

Das Baumodell.

IX. Kapitel.

Die Komposition der Kirchen.

X. Kapitel.

Klöster und Bruderschaftsgebäude.

XI. Kapitel.

Die Komposition des Palastbaues.

XII. Kapitel.

Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

XIII. Kapitel.

Korrektionen und neue Stadtanlagen.

XIV. Kapitel.

Die Villen.

XV. Kapitel.

Die Gärten.

ZWEITES BUCH.

DEKORATION.

I. Kapitel.

Wesen der Dekoration der Renaissance.

II. Kapitel.

Dekorative Skulptur in Stein.

III. Kapitel.

Dekoration in Erz.

IV. Kapitel.

Arbeiten in Holz.

V. Kapitel.

Fussböden; Kalligraphie.

VI. Kapitel.

Die Fassadenmalerei.

VII. Kapitel.

Malerei und Stucchierung des Innern.

VIII. Kapitel.

Goldschmiedearbeit und Gefässe.

IX. Kapitel.

Dekorationen des Augenblickes.

Illustrations-Verzeichnis.

Erstes Buch.

Architektur.

I. Kapitel.

Der monumentale Sinn der italienischen Architektur.

§ 1.

Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit.

Die italienische Baukunst wird seit dem Erwachen der höhern Kultur wesentlich bedingt durch den hier viel früher als anderswo entwickelten individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler. Im Zusammenhang mit demselben erstarkt der moderne Ruhmsinn, welcher nicht nur mit seinesgleichen wetteifern, sondern sich unterscheiden will und von einer früh beginnenden Reihe von Aufzeichnungen begleitet ist, welche im Norden fehlen.

Der Norden hat beinahe nur einzelne Rechnungen und Indulgenzbriefe, während in Italien Inschriften, Chronikangaben und Urkunden reich an tendenziösen Ausdrücken sowohl die Thatsachen als die Gesinnungen überliefern.

Diese monumentale Baugesinnung, bald mehr auf das Mächtige, bald mehr auf das Schöne oder Zierliche gerichtet, bleibt eine der ersten, bewusstesten Lebensregungen der ganzen Zeit vom XI. bis ins XVI. Jahrhundert, und begleitet den Versuch der Wiedererweckung der antiken Baukunst im XII., die Aufnahme des Gothischen seit dem XIII. und die Renaissance seit dem XV. Jahrhundert fast gleichmässig, als höchste Triebkraft.

Beim Kirchenbau natürlich nicht genau auszuscheiden vom Bedürfnis der Frömmigkeit. Der sichtbare Ausdruck der letztern, Ablass, Kollekten und Almosen auch für Kathedralen nicht entbehrlich und für Bauten von Ordenskirchen die wichtigste Geldquelle. Doch hatte der Ablass in Italien politische Grenzen; wenn die nordischen Kathedralen während ihres Baues jede auch im Gebiet der andern kollektieren liessen, so wären Pisaner, Bolognesen, Sienesen, Florentiner, Venezianer einander wohl sonderbar vorgekommen, wenn eine dieser Städte Ähnliches versucht hätte.

Als ein Bischof von Fiesole seinem Klerus eine Beisteuer zum Florentiner Dombau auferlegte, beschwerten sich unzufriedene Priester sofort beim Papste; Guasti, S. Maria del Fiore, p. 18, Dokument von 1299.

Ablass Bonifaz' IX. für den Dombau zu Mailand 1391, den Besuch der dortigen fünf Hauptkirchen dem der römischen Patriarchalkirchen gleichstellend, höchst einträglich; Corio, storia di Milano, fol. 269. Ebenso die jährliche Oblation am Fronleichnamsfest; Petri Candidi Decembrii vita Phil. Mariae Vicecom., bei Muratori, Rer. ital. script., tom. XX, Col. 998.

Die Festa del perdono in Mailand, 1460 zum erstenmal gefeiert, warf ihren Ertrag, jährlich alternierend, für das grosse Spital und den Dombau ab; W. v. Öttingen, Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete, S. 31.

Ungeheure Kollekten an einzelnen Wallfahrtsstätten, Gaben einer bunt gemischten Pilgerschaft; die alljährliche am Grab des h. Antonius zu Padua warf oft bis 400 Goldstücke ab; Mich. Savonarola, de laudibus Patavii, bei Murat. XXIV, Col. 1148. (Geschrieben nach 1445.)

In Venedig S. Maria de' miracoli 1480 aus einer bloss örtlichen, raschen Kollekte von 30000 Dukaten erbaut; S. Giovanni Crisostomo 1497 meist aus Ablassgeldern; Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, II, p. 705.

Besonders zahlreiche Stiftungen und Herstellungen von Kirchen und Klöstern in Schreckenszeiten, z. B. zu Ende des XV. Jahrhunderts in Perugia; Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 6.

Doch die Oblationen bisweilen nur scheinbar freiwillig; Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 197, die für den Domthurm von Ferrara seit 1451 thatsächlich vorgeschrieben.

§ 2.

Die Baugesinnung der Florentiner.

In den freien Städten will vor allem der municipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selber ein Genüge thun und die Nachbarn übertreffen. Die blosse Devotion, dem Anschwellen und Abnehmen unterworfen, tritt zurück neben Staatsbeschlüssen und Steuern.

Von Venedig und Pisa im XI. Jahrh. ist das Nähere hierüber nicht bekannt. Aber 1153 werden die Kosten für das Baptisterium zu Pisa durch eine städtische Auflage gedeckt und dann, der Sage nach, Säulen, Pfeiler und Bogen binnen 15 Tagen aufgesetzt; Vasari I. p. 239 (Le M. I, p. 210), im Proemio, c. 14.[1]) — Arezzo, welches das für den Dombau bestimmte Legat Gregors X. (st. 1276) mit Kriegen ausgegeben, beschloss, dem Unternehmen für alle Zukunft bestimmte Strafgelder zuzuwenden; Vasari I, p. 364, Nota 3 (Le M. I, p. 305 s.), vita di Margaritone.

Insbesondere ergreift der florentinische Staat sowohl als jede einzelne Behörde desselben jeden Anlass, um ihren monumentalen Ruhmsinn auch schriftlich auszusprechen, sogar durch Lob der Künstler.

[1]) In den Zitaten aus Vasari bezieht sich die erste Band- und Seitenzahl auf die neueste Ausgabe von G. Milanesi (Florenz, Sansoni, 1878—85), die in Parenthese stehende auf die Ausgabe Le Monnier (Florenz, 1846 ff.).

Im März 1294 beschloss die Stadt, nachdem schon seit Monaten Stimmen laut geworden, dass die alte Kathedrale S. Reparata nicht mehr bloss restauriert, sondern durch einen Neubau ersetzt werden müsse, eine Ausgabe hierfür „zur Ehre und zum Lobe Gottes und der seligen Jungfrau Maria und zur Ehre der Gemeinde und des Volkes von Florenz und zum Schmucke dieser Stadt". Diese Worte werden von da an stereotyp in den Geldbewilligungsurkunden; Beispiele bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 2 ss.

Arnolfo, nach dessen Plan das Werk 1296 begonnen war, wird in einer Urkunde vom 1. April 1300, welche ihm Steuerfreiheit zusichert, gepriesen als ein Meister, der berühmter und im Kirchenbau erfahrener sei als irgend ein anderer in der Nachbarschaft; durch seinen Fleiss, seine Kunstfertigkeit und sein Genie hoffe Florenz, nach dem schon sichtbaren herrlichen Anfang des Werkes, einen Tempel zu erhalten, der ehrwürdiger und herrlicher sei, als irgend einer sonst in Toscana. Man verstand sich zu einer Abgabe vom Verkehr, zu einer alljährlichen Kopfsteuer und anderen Lasten; Guasti, a. a. O. p. XL ss. Bei der Wiederaufnahme des Baues nach längerer Unterbrechung, in dem Glücksjahr 1331, wurde zu der Steuer eine Quote von den verpachteten Zöllen und Steuern hinzugefügt und in jeder Bude ein Kästchen für „das Gottesgeld" aufgestellt; Gio. Villani X, cap. 194.

Weil der Dom seit vielen Generationen als Höchstes galt, konnte und musste sich das mächtige Verlangen und Vermögen zu seiner Vollendung in einem Florentiner konzentrieren: in Brunellesco. „Zwei grosse Dinge trug er von Anfang an in sich: die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del Fiore." Vasari II, p. 337 (Le M. III, p. 202).

Giottos Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister 1334 mit feuriger Anerkennung desselben als ersten Künstlers der damaligen Welt; Gaye, carteggio I, p. 481; Guasti, a. a. O. p. 43.

Dass ein bisheriges Gebäude durch Unschönheit eine Schmach für die Stadt sei, ein künftiges ihr zur Ehre und Zierde gereichen solle, wird gesagt u. a. bei Anlass des Neubaues von Orsanmichele 1336; Gaye, carteggio I, p. 46 ss. Gio. Villani XI, cap. 67 und 93. Die Nischen der einzelnen Pfeiler wurden den Zünften auszuschmücken übergeben. Die Gold- und Silbermünzen, die man in den Grundstein legte, hatten die Inschrift: ut magnificentia populi florent. artium et artificum ostendatur.

Der Neubau einer Ordenskirche wird durch einen besonders verehrten Fastenprediger den Vornehmen und Reichen des betreffenden Stadtquartiers ins Gewissen geschoben. Antonio Manetti, vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 57, bei Anlass von S. Spirito, 1428. (Wir zitieren diese noch oft zu erwähnende Quellenschrift unter dem durch Milanesis Forschungen eingebürgerten Namen des Manetti, wenn des letzteren Autorschaft neuerdings auch in Frage gestellt ist.)

In welchen Händen auch der Staat sich befinden mochte, immer blieb die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens, nur dass mit der Zeit weniger Worte davon gemacht werden, weil sich die Sache von selbst verstand.

Der florentinische Theoretiker Leon Battista Alberti um 1450 leitet Grösse und Macht des alten Rom grossenteils von dessen Bauten her und zitiert

Thucydides, welcher die Athener mit Recht darob rühme, dass sie durch Befestigungen viel mächtiger schienen, als sie waren. Arte edificatoria, Introd. (Opere volgari, vol. IV, p. 198).

Antonio Manetti, der nach 1471 seines Landsmannes Brunellesco Leben schrieb, meinte, im Altertum sei man an die Errichtung von Prachtbauten gegangen, um Ruhm zu erwerben, Glanz zu entfalten und Bewunderung zu erwecken, daneben auch, um bequem und sicher zu wohnen und seine Schätze zu behüten. Diese praktischen Zwecke sind charakteristisch jenen ersteren nachgestellt: Manetti, a. a. O. p. 20.

Die grossen Medici, als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituierten, wussten, dass sie damit eine allgemeine Baupflicht übernahmen. Cosimo (st. 1464) wollte vielen Leuten zu verdienen geben, zahlte genau und reichlich, freute sich, dass das Geld in der Stadt blieb, und bereute nur, dass er nicht 10 Jahre früher zu bauen angefangen. Sein gesamter Aufwand an Bauten, Almosen und Steuern 400000 Goldgulden, laut der authentischen Rechnung bei Fabroni, Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 2. u. 25. Höhere, aber übertriebene Schätzungen in Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 976. und bei Vespasiano Fiorentino, p. 332 bis 338: hier auch Cosimos Weissagung: in 50 Jahren werde von Besitz und Herrlichkeit des Hauses Medici nur übrig sein, was er gebaut habe. Vgl. auch Jovian. Pontan. de magnificentia. — Das Wort seines Sohnes Pietro über die Badia von Fiesole: so viel Geld wir hier verbauen, ist extra petulantiam ludumque fortunae gesichert; vgl. Matteo Bossi, bei Roscoe, vita di Lorenzo d. M. vol. IV, Beilage 5. Die Gesamtkosten der Badia beliefen sich auf 70000 Goldgulden (= etwa $3^1/_2$ Millionen Lire: Fabriczy, Fil. Brunelleschi, S. 274). — Lorenzo magnifico, Pietros Sohn, freute sich beim Überschlag der gewaltigen Kosten, dass das Geld so gut ausgegeben sei; vgl. Kultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 78 u. 139; IV. Aufl. I, S. 79 s. Dass die drei Genannten die Bauten von Kirchen und Klöstern vielleicht auch für ein politisch sichreres Kapital denn Geld gehalten, deutet Alessandro de' Pazzi an. Archiv. stor. I, p. 422. Der Ruhm der mediceischen Bauten unter Lorenzo, Matteo Bossi, l. c.

Die Venezianer wussten wohl, weshalb sie dem bei ihnen im Exil (1433) weilenden Cosimo verboten, die Fassade von S. Giorgio maggiore zu bauen. Sansovino, Venezia, fol. 81.

In welchen Ausdrücken sich der florentinische Staat auch für andere seiner Künstler, z. B. für einen Bildhauer im J. 1461 nach aussen verwendet, s. bei Gaye, carteggio I, p. 196.

§ 3.

Die Baugesinnung der Sienesen.

Der Bau-Ehrgeiz Sienas nimmt in den offiziellen Äusserungen oft eine wahre Heftigkeit an und blickt unruhig nach aussen. Eine eigene Verschönerungsbehörde wacht namentlich über den Strassenkorrektionen. Petitionen von Bürgern in Bau- und Kunstsachen sind nichts Seltenes.

Vgl. Milanesi, documenti per la storia dell' arte Senese, bes. I, p. 161—164, 180 u. f., 188, 193. II, S. 39, 183, 301, 337, 339, 345, 353. III, S. 100 u. f., 139, 273, 275, 280, 310 u. a. a. O. Allegretto, Diarî Sanesi, bei Murat. XXIII, Col. 770 ss.

Das Stillestehen des Dombaues heisst eine Schande; — 1298 Weiterbau aus städtischen Mitteln; — der sog. neue Dom 1321 wird dekretiert als ecclesia pulcra, magna et magnifica. — Die bisherige Domsakristei, „für eine Dorfkirche“ passend wird 1407 für eine Schmach der Stadt erklärt. — Bürgerpetition von 1389 um Vollendung des Domes und Beifügung eines Campo santo in der Art des pisanischen, welches eine der vornehmsten geweihten Bauten der ganzen Christenheit sei.

Schon 1286 verlangen die Minoriten fast trotzig städtische Beihilfe für eine Fassade, weil es der Gemeinde von Siena nicht zur Ehre gereiche, wenn vornehme fremde Geistliche und Städteboten kämen und die provisorische, „das Ding von Backstein und Mörtel“, sähen. — Im Jahre 1329 Staatsbeitrag an die Karmeliter für eine Tafel des Lorenzetti, welcher dabei urkundlich gerühmt wird.

Der Staat befiehlt 1288 der Dombaubehörde, dem Sculptor Ramo di Paganello einen grossen und schönen Auftrag zu geben, woran er könne suum magisterium ostendere et industrium suum opus. — Nach 1527 braucht die eifrige Bürgerpetition um Anstellung des von dem verwüsteten Rom hergeflüchteten Baldassar Peruzzi u. a. den Ausdruck: dass Ehre und Name der Stadt dadurch in andern Städten zunehmen würden; ausserdem hofft man, dass Siena durch ihn eine Kunstschule werde.

Die Ufficiali dell' Ornato begutachten u. a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müssten davon solche Würde gewinnen, dass jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde.

Einer Landstadt des sienesischen Gebietes, Grosseto, wird 1540 für den Bau ihrer Kathedrale ein bestimmter Baumeister und ein approbierter Plan desselben vorgeschrieben.

Bürgerbeschwerden gegen eine ungenügende Freskomadonna an Porta nuova; — gegen das Feueranmachen in dem neu und herrlich gemalten grossen Saal im Pal. del Podestà, zum Teil aus betonter Rücksicht auf die Fremden (1316).

Die verzögerte Vollendung der Fonte gaja heisst 1419 amtlich eine Schande der Stadt; Gaye, carteggio I, p. 96.

Um Beiträge zum Ausbau des Oratoriums der Ortsheiligen Katharina wird 1469 der Staat angegangen im Hinblick auf die Ehre der Stadt, auf die Meinung der andächtigen Fremden, auf die Verdienste der Patronin, auf den Ruhm Sienas durch sie, auf die gegenwärtige Friedenszeit, endlich „weil wir eine der wenigen Städte der Welt sind, welche noch die Himmelsgabe der süssen Freiheit geniessen“.

Ein wahrer Inbegriff des sienesichen Pathos ist die schöne Beschreibung der Zeremonie, mit welcher Duccios Altarwerk 1310 in den Dom geführt wurde, Milanesi I. p. 168.

§ 4.

Baugesinnung anderer Städte.

Auch in halbfreien und fürstlichen Städten, sobald sie eigene städtische Bauentschlüsse fassen können, äussert sich ein ähnliches Gefühl in klaren Worten. Venedig schweigt beinahe völlig; wo es spricht, tönen seine Worte am stolzesten.

Orvieto nennt 1420 seinen Dom eine herrliche Kirche ohngleichen in der Welt; — 1380 die Ambition, die grösste Orgel der Welt bauen zu lassen; Della Valle, storia del Duomo di Orvieto, p. 118 und docum. 50 und 63.

In Perugia ist es 1426 der päpstliche Governator, welcher die Bürger beredet, eine so vornehme Stadt brauche einen viel mächtigeren und schöneren Dom als der bisherige sei; die Kosten zwischen Papst, Bürgerschaft und Domkapitel geteilt. — Einem Neubau von S. Domenico zuliebe wurde eine Verkehrssteuer beschlossen; Graziani, cronaca, im Archiv. stor. XVI, 1, p. 318, 418, 575, 620.

Auf dem herabgekommenen Piacenza lastete aus besseren Zeiten, seit 200 Jahren, das Gelübde, eine Madonnenkirche zu bauen; die merkwürdige Beratung 1467, mit besorglicher Einrede, der Herzog Galeazzo Sforza möchte die Stadt plagen, wenn sie Geldmittel sehen lasse; die Ausführung hauptsächlich durch Kollekte mit Hilfe eines grossen Predigers Fra Giovanni da Lugo, begleitet von Wundern und Zeichen; Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 921, ss.

In Venedig bekam Sanmicheli (gegen 1540) den Auftrag zum Bau der prächtigen Wasserfeste S. Andrea am Lido mit der Bemerkung: da er in weiter Ferne die Festungen der Republik (auf Korfu, Kandia, Cypern) neu gebaut habe, möge er nunmehr wohl erwägen, was seine neue grosse Verpflichtung mit sich bringe bei einem Bau, welcher ewig vor den Augen des Senates und so vieler Herren dastehen müsse. Vasari VI, p. 347 (Le M. XI, p. 115), v. di Sanmicheli.

§ 5.

Denkweise der Gewaltherrscher.

Die Herrscher, fast alle illegitim und gewaltsam, waren kraft psychologischer Notwendigkeit meist so baulustig als ihre Mittel es zuliessen. Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht und konnten für die Fortdauer einer Dynastie und für ihre Wiederkehr, wenn sie vertrieben war, von hohem Werte sein.

Über das Verhältnis des usurpierten Fürstentums zum Ruhm und zur Intelligenz vgl. Kultur d. Renaiss., III. Aufl., I, S. 8, 161 u. f.; IV. Aufl. I, S. 8, 143 u. f., das Verhältnis zur Kunst, bes. zum Bauwesen, umfasste beides. Vgl. d. Verf. Zeit Konstantins d. Gr., S. 464; II. Aufl. S. 413. — Die Baupolitik der Medici s. § 2.

Gleich der Anfang der ital. Tyrannis ist bezeichnet durch den Baugeist des schrecklichen Ezzelino da Romano (st. 1259), der Paläste über Paläste baute, um nie darin zu wohnen, und Bergschlösser und Stadtburgen, als erwartete er täglich eine Belagerung; alles um Schrecken und Bewunderung einzuflössen und den Ruhm seines Namens jedem Gemüt so einzuprägen, dass für ihn keine Vergessenheit mehr möglich wäre; Monachus Paduanus, in fine L. II, u. a. in der Sammlung des Urstisius.

Bald nehmen die Herrscher von Mailand, die Visconti wie die Sforza, mit Bewusstsein die erste Stelle unter den bauenden Fürsten ein.

Giangaleazzo Visconti (st. 1402), mit seinem spezifischen Sinn für das Kolossale, gründet „das wunderbarste aller Klöster“, die Certosa bei Pavia,

und „die grösste und prächtigste Kirche der Christenheit", den Dom von Mailand, „der gegen das ganze Altertum in die Schranken treten kann" (Urkunde v. 1490, bei Milanesi II, p. 438), und baute weiter an dem schon von seinem Oheim Bernabo begonnenen Kastell von Pavia (§ 21), der herrlichsten Residenz der damaligen Welt. — Filippo Maria Visconti (st. 1447) baute Lustschlösser und richtete das Kastell von Mailand zu einer prachtvollen Wohnung ein.

Von den Sforza ist zunächst Francesco zu erwähnen, der ebensoviel Thatkraft als künstlerisches Verständnis bewies durch die Gründung und energische Förderung des Riesenunternehmens, alle Spitäler Mailands in einem gewaltigen Neubau zu vereinen, der das denkbar schönste Spital repräsentiere. — Sodann ist besonders wichtig Lodovico Moro (gestürzt 1500), beraten von Bramante und Lionardo. Grosse Korrektionen von Mailand und Pavia; Neubau von Vigevano mit Gärten, Aquädukten und zierlicher Piazza. Cagnola, im Archiv. stor. III, p. 188; über Vigevano auch Decembrio (vgl. §. 1) bei Muratori XX, Col. 998. Der Moro ernannte 1490 (Milanesi II, p. 431 s.) die Meister für Errichtung einer Domkuppel, „welche schön, würdig und ewig sein soll, wenn sich auf dieser Welt etwas Ewiges hervorbringen lässt".

Auch die Gonzagen von Mantua geben ihren Baugeist deutlich kund, ausserdem etwa noch ein geldreicher Condottiere.

Für Mantua besonders wichtig erst die Regierung des Herzogs Federigo; Umbau von ganzen Quartieren 1526 bis 1546, Bau des Pal. de Te u. s. w. Vasari V, p. 535 ss. (Le M. X, p. 109 ss.), v. di Giulio Romano.

Bei Gaye, carteggio II, p. 326 ss. die merkwürdigen Aktenstücke über den Bau eines neuen Domes zu Mantua (1545), welcher von der Herrscherfamilie wesentlich als weltliche Ehrensache betrieben und den Unterthanen auf höchst glimpfliche Weise zu einer nur mässigen Beihilfe empfohlen wird.

Der Feldherr Colleoni (st. 1475), im Bewusstsein, dass ihn die Republik Venedig erben werde, baute drei Kirchen nebst seiner prachtvollen Grabkapelle in Bergamo (§ 80) und das schöne Landschloss Malpaga; Paul. Jovii elogia, sub Bartol. Colleonio. — Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 126, oben; IV. Aufl. I, S. 23.

§ 6.

Romagna, Mark und Umbrien.

Südlich vom Po in der Romagna und Mark Ancona und weiter in Umbrien entwickelte sich in der relativ langen Friedenszeit von 1465 bis nach 1480 der fürstliche und zugleich der städtische Bausinn vorzüglich stark, offenbar durch Wetteifer.

Um diese Zeit mögen in Oberitalien die Riegelwände verschwunden sein, von welchen Lomazzo (trattato dell' arte, ed. Milan. 1585, p. 649) als von einer dort früher allgemeinen Bauweise spricht.

In Faenza baute nach Kräften Fürst Carlo Manfreddi, in Ravenna die venezianische Regierung, in Forli Fürst Pino Ordelaffo, der auch den bauenden Privatleuten mit Hilfe, Rat und Gunst beistand und sein neues Palatium 1472 durch einen feierlichen Ritterschlag einweihte; Ann. Foroliviens. bei Murat. XXII, Col. 227, 230.

In Bologna (Annalen des Mönches Bursellis, bei Murat. XXIII) bauten damals, besonders seit 1460, um die Wette die Geistlichen, der päpstliche

Legat, das halbfürstliche Haus der Bentivogli, die Stadtbehörde, die Zünfte, die Privatleute und namentlich die reichen Professoren; Privatpaläste „eines Fürsten würdig“; der Palast der Bentivogli „königlich“; die grossen und teuern Strassenkorrektionen s. § 112.

In Pesaro that Fürst Costanzo Sforza (Vetter des Moro) das Mögliche für Korrektion und Ausbau der Stadt und schuf die zierliche Veste daselbst per sua fantasia.

Der Ruhmsinn verbunden mit einer entsetzlichen Gemütsart in Sigismondo Malatesta, Fürsten von Rimini (st. 1467), dem Zerstörer dessen, was andere gebaut, um das Material neu zu vernutzen und kein Andenken als das eigene am Leben zu lassen. Für sein S. Francesco (seit 1447), das er eigentlich sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren baute, wurde der Hafen und viele andere Gebäude, Grabmäler, ein Stiftshaus und ein Glockenthurm zu Rimini zerstört und zu Ravenna der Marmor aus drei alten Kirchen (S. Severo, S. Apollinare in Classe und Galla Placidia) geraubt. Vasari II, p. 540, Nota 4 (Le M. IV, p. 56, Nota), v. di Alberti. Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 271; IV. Aufl. I, S. 255. — Unten § 63.

Auch die Kleinsten strengten sich an. Simonetto Baglione, der das Städtchen Diruta verwaltete, liess wenigstens die Piazza pflastern und wollte auf kühnem Bogen von Fels zu Fels Wasser herleiten, lauter Dinge „zu ewigem Andenken“, als ihn (1500) sein Schicksal ereilte. Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 107. Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 30; IV. Aufl. I, S. 30.

Bei den Herzogen vom Haus Este zu Ferrara, Borso (st. 1471) und Ercole I. (st. 1505) sind die eigenen Bauten zahlreich, mässig und zweckmässig, das letzte Ziel weniger monumental als politisch: eine reiche, feste, starkbevölkerte grosse Stadt zu schaffen. Sie bauten gerade so viel selbst und regierten dabei so, dass andere, auch eingewanderte Fremde, veranlasst (und wohl auch genötigt) wurden, ebenfalls und zwar nach der vorgeschriebenen Richtung zu bauen.

Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, und Annales Estenses, bei Murat. XX, passim. — Einmal schaut bei Borso eine babylonische Denkart hervor, als er fronweise in seiner Po-Ebene den grossen künstlichen Monte santo aufschütten liess. — Die Korrektionen und Quartieranlagen § 112. — Um den herzoglichen Palast Schifanoja herum entstand ein Palastquartier u. a. durch eingewanderte florentinische Verbannte. Für bestimmte Zwecke wurde bisweilen a furia, über Hals und Kopf gebaut und die Expropriation sehr teuer bezahlt.

Der grosse Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino (st. 1482), Kenner der Architektur, baute ausser vielen Festungen seinen berühmten Palast, welcher als einer der vollkommensten seiner Zeit galt.

Vespasiano fiorentino, p. 121 s., p. 146; weitere Aussagen von Zeitgenossen mitgeteilt bei Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 350 ff. Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 45, 269; IV. Aufl. I, S. 46, 253. — An dem Palast (§ 93) könnte er leicht selber das Meiste gethan haben.

§ 7.

Monumentaler Sinn Papst Nicolaus' V.

In dem zerrütteten Rom erhoben sich die ersten Päpste nach dem Schisma kaum über Reparaturen. In Nicolaus V. (1447—1455) aber war Bauen und Büchersammeln zu Einer übermächtigen Leidenschaft gediehen, zu deren Gunsten der Papst selber erhabene sowohl als praktische Gesichtspunkte geltend machte. An Universalität der künstlerischen Interessen hat es ihm keiner auf dem Stuhle Petri gleich gethan, an Grossartigkeit baulicher Intentionen kommt er Julius II. nahe.

Ein Nachfolger von ähnlicher Hoheit künstlerischen Sinnes, Pius II., urteilte über ihn; „er hat Rom mit mächtigen Bauten in grosser Zahl wunderbar geschmückt; hätte er alle seine Projekte ausführen können, so wäre er hinter keinem der alten Kaiser zurückgeblieben;" Europa, cap. 58.

Über die zunächst auf Wiederherstellung äusserer Ordnung und gesicherter Zustände gerichtete Thätigkeit Martins V. (1417—31) s. E. Müntz, Les arts à la cour des papes. I, S. 1 ff.; Infessura bei Muratori, Scriptores III, 2, p. 1122; seine Bulle von 1425 s. in Bullarum amplissima collectio III, 2, p. 452, bei Theiner, Codex diplomaticus III, p. 290, bei Müntz, a. a. O. p. 335 ff. Nicht umsonst forderte Martin seine Prälaten zu thätiger Mitwirkung auf (Muratori III, 2, p. 867, 858, s. bei Müntz, a. a. O. p. 2); seine eigene Thätigkeit durfte der Papst hoch genug schätzen, um sie durch eine Medaille dem Gedächtnis der Nachwelt einzuprägen (Venuti, Numismata romanorum pontificum, p. 1; Müntz, a. a. O. p. 3). — Auf der gleichen Bahn des Restaurierens schritt Eugen IV. (1431—47) fort (Müntz, nouvelles recherches, 1884, p. 33 ss.); einen für Neuschöpfungen vorbereiteten Boden fand erst Nicolaus V. (1447 bis 1455) vor. — Über seine Werke und Projekte s. Vitae Paparum, bei Muratori III, 2, Col. 925 ff., besonders 949 (Testament); beide Quellen auch bei Müntz, a. a. O. I, p. 337 ff.; Platina, in vita Nicol. V.; Müntz, a. a. O. p. 68 ff.; über Albertis mutmasslichen Anteil an den Plänen des Papstes vgl. Dehio im Repertor. f. Kunstwissenschaft III. p. 241 ff. — Ausser vielen Bauten in Landstädten die fünf grossen, nur geringstenteils ausgeführten Projekte für Rom: Herstellung der Stadtmauern und der 40 Stationskirchen, Umbau des Borgo zur Wohnung für die gesamte Kurie, Neubau des Vatikans und der Peterskirche; dazu Korrektionen der Strassen und Plätze und Verbindung der letzteren durch schattige Kolonnaden, wie sie die antike und frühchristliche Zeit nach dem Vorbild hellenistischer Städte geliebt hatte. (Vgl. auch Müntz, nouvelles recherches, 1889, p. 49 ss.)

Die Motive nach den Biographen: Ehre und Glanz des apostolischen Stuhles, Förderung der Devotion der Christenheit und Sorge für den eigenen Ruhm durch unvergängliche Bauten.

Laut der eigenen Rede des Papstes an die um sein Sterbebette versammelten Kardinäle: das monumentale Bedürfnis der Kirche, nicht in betreff der Gelehrten, welche Entwicklung und Notwendigkeit der Kirche auch ohne Bauten verständen, wohl aber gegenüber den turbae populorum, welche nur durch Grösse dessen, was sie sähen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben

bestärkt werden könnten. Dazu dienten besonders ewige Denkmäler, die von Gott selbst erbaut schienen. Die Festungen im ganzen Staat habe er errichtet gegen Feinde von aussen und gefährliche Neuerer im Innern. (Vgl. Kultur d. Renaiss. I, S. 99, 227, 234; IV. Aufl. I, S. 105, 204, 213.) „Hätten Wir alles, „Kirchen und andere Bauten, vollenden können, wahrlich, Unsere Nachfolger „würden mit grösserer Verehrung aller Christenvölker angebetet werden und „sicherer vor innern und äussern Feinden in Rom wohnen. Also nicht aus „Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer Ruhmsucht und Begier Unsern Namen „zu verewigen, haben Wir dieses grosse Ganze von Gebäuden angefangen, „sondern zur Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen „Christenheit, und damit künftig die Päpste nicht mehr vertrieben, gefangen „genommen, belagert und sonst bedrängt werden möchten." Die letzte (vergebliche) Bitte an die Kardinäle, man möge fortfahren und vollenden, prosequi, perficere, absolvere!

Nur das unermüdliche Streben nach gewaltigen Neuschöpfungen erklärt bei diesem Papste die sonst unbegreifliche Geringschätzung der antiken Trümmer, die er ohne Skrupel preisgab, wenn es galt, aus ihnen Baumaterial für die neuen Werke zu gewinnen. Forum, Kolosseum und Circus maximus wurden unter seinem Pontifikat besonders geplündert. Wie wenig dieser Vandalismus dem Sinne einsichtsvoller Zeitgenossen entsprach, bezeugen die Aussagen eines Manuel Chrysolaras, Alberto Averardi (der zudem die cose moderne als molto tristi bezeichnet), Flavio Biondo u. a. Vgl. des Letztern Roma instaurata I, cap. 104; III, cap. 8, und andere Stellen, zum Teil bei Müntz, Les arts à la cour des papes, I, p. 106; Urlichs, Codex topograph. p. 234 f. — Vgl. § 26.

§ 8.

Die übrigen Päpste bis auf Julius II.

Von den nächstfolgenden Päpsten Calixt III. (bis 1458), Pius II. (bis 1464), Paul II. (bis 1471), Sixtus IV. (bis 1484), Innocenz VIII. (bis 1492) und Alexander VI. (bis 1503) verrät keiner mehr diesen hohen Eifer für das Allgemeine. Wohl aber offenbart sich der Prachtsinn weltlicher Fürsten und die Rücksicht auf Rom als Residenz. Seit Pius II. beginnen die reicheren Kardinäle um die Wette Paläste zu bauen, und Sixtus IV. fordert sie sogar dazu auf; auch ihre Titularkirchen zu schmücken wird für sie Ehrensache.

Pius II. hatte Bausinn und edeln Geschmack, aber nicht so sehr für Rom, als für seinen Geburtsort Corsignano, den er zur Stadt, zum Bischofssitz, Amtsort und Festort erhob und nach seinem Namen Pientia nannte, wie Alexander, die Diadochen und die Imperatoren so manche Städte nach ihrem Namen benannt hatten.

Paul II., der sich schon als Kardinal (Barbo) durch den Bau des ersten Renaissancepalastes in Rom (Palazzo di Venezia, begonnen vor 1455) hervorgethan, unternahm die Fortführung des Neubaues von St. Peter und erweiterte den vatikanischen Palast; vgl. die Dokumente bei Müntz, a. a. O. Bd. II, und Grimaldi, Cod. Barberin. XXXIV, 50. — Auf den Palast bei S. Marco hatte Paul bereits als Kardinal 15000 Golddukaten aufgewendet und den Bau so

gefördert, dass er ihn im Beginn seines Pontifikats eine Zeitlang bewohnen konnte; Muratori III, 2, p. 1140. Mit diesem Neubau ging die Restauration der Basilika S. Marco Hand in Hand.

Sixtus IV. mit vorherrschend profanem Bausinn errichtete die längst schwer entbehrte mittlere Tiberbrücke, den Ponte Sisto mit der naiven Inschrift, und gewann die Aqua virgo (Acqua di Trevi) wieder für Rom. Doch stellte er, zumal bei Anlass des Jubiläums 1475, auch mehrere Kirchen her.

Über die Bauten der Päpste und Kardinäle: Müntz, Les arts etc. I—III, Pii II. Comment. L. VIII, p. 366, vgl. L. VI, p. 308. Vitae Papar. bei Murat. III, II. Col. 1018, 1031, 1034 ss., 1046, 1064 s., 1098. Ferner Platinae continuator (Onuphr. Panvinius), passim. Albertini, de mirabilibus Romae, im III. Buch (fol. 83—85: Herstellungen und Neubauten der römischen Kirchen von Sixtus IV. bis auf Julius II. — fol. 99 die Bauten des Julius insbesondere. schon seit er Kardinal war, auch ausserhalb von Rom. — fol. 88—91: die Paläste, Häuser, Gärten und Vignen von Kardinälen, Prälaten und Weltlichen, alles sich kaum über die blosse Aufzählung erhebend). Die Kardinäle und Prälaten bauten wohl auch (vgl. § 95) weil sie wussten, die Kurie würde ihre bewegliche Habe gewaltsam erben. Mit ihren Prachtgräbern (§ 139) verhält es sich grösstenteils wohl ebenso.

Der gewaltige Julius II. (1503 bis 1513), schon als Kardinal baulustig bis zur höchsten Anstrengung seiner Kräfte, unternahm den Neubau von St. Peter (§ 66) und dem Vatikan in einem freien und grossen Sinne, wie ihn kaum je ein Bauherr gehabt hat.

Onuphrius Panvinius, de vaticana basilica, bei Mai, spicileg. romanum. Tom. IX, p. 365 ss. Vgl. Ranke, Päpste, I, S. 69. Folgendes der Inhalt:

Hohen Mutes, in Kampf und Krieg gegen die Feinde der Kirche unerschütterlich und hartnäckig, pflegte Julius von allen Dingen, die ihn einmal ergriffen, dergestalt entflammt zu werden, dass er das kaum Erdachte auch gleich durchgeführt zu sehen erwartete. Unter andern grossen Gaben besass er auch eine wunderbare Begeisterung des Bauens, mochte sie auch die Schuld sein an mehr als einem Unterbau, der nicht weitergeführt wurde. (Anspielung auf das angefangene Gerichtsgebäude an der Via Giulia.) Überdies hatte er Männer um sich wie Bramante, Rafael, Baldassar Peruzzi, Antonio da Sangallo, Michelangelo und andere. Bramante, damals als der grösste von allen geltend. hatte endlich an ihm einen Papst gefunden, wie er ihn wünschte; beredt wie er war, gewann er ihn für einen Neubau von St. Peter, welcher der Grösse des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre; er liess den Papst bald Ansichten, bald andere Zeichnungen für die künftige Kirche sehen, kam immer von neuem darauf zurück, und schwur dem Papst, dass dieser Bau ihm einen ewigen Ruhm sichern werde. Julius II. in seinem hohen und weiten Sinn, wo für kleine Dinge keine Stelle war, stets auf das Kolossale gerichtet — magnarum semper molium avidus — liess sich von dem Meister gewinnen und beschloss die Zerstörung der alten und den Aufbau einer gewaltigen neuen Peterskirche. Dabei hatte er gegen sich die Leute fast aller Stände, zumal die Kardinäle, welche auch gerne eine prachtvolle neue Kirche gehabt hätten, aber den Untergang der alten, für den ganzen Erdkreis ehrwürdigen Basilika mit ihrer Menge von Heiligengräbern und grossen Erinne-

rungen bejammerten. Der Papst aber blieb beharrlich, warf die Hälfte der alten Kirche nieder und legte die Fundamente der neuen (18. April 1506).

Mit diesem Bau, so schwankend dessen Schicksale einstweilen waren, stellte sich das Papsttum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande. Zur Zeit der Gegenreformation hatte dies nicht bloss formale, sondern auch weltgeschichtliche Folgen.

Wogegen kaum in Betracht kommt, dass unter Leo X. der Bau einiges zum Ausbruch der Reformation mit beigetragen hatte.

Alt-St. Peter war schon um 1450 fast 6 Fuss aus dem Lot gewichen und hielt schon nur noch durch die Verankerungen des Daches zusammen; Alberti, arte edificatoria, L. I (opere volgari, vol. IV, p. 242). Das nächste Erdbeben hätte die Kirche umgeworfen; ib. L. X, cap. 17, p. 391 s., ed. Ticozzi (auch bei Müntz, nouv. recherches III, p. 52 s.), ein Vorschlag zur Wiederherstellung.

§ 9.

Gesinnung des Privatbaues.

Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien frühe eine begeisterte Baugesinnung. Schöne und grosse Bauwerke sind eine natürliche Äusserung des veredelten italienischen Lebens, bei einigen Bauherrn wohl auch eine Vorstufe zur fürstlichen Macht. Venedig ist wiederum schweigsam, Florenz beinahe gesprächig.

Der Venezianer, welcher Ambition an den Tag legte, war ein solcher, der kein gutes Ende nahm (1457), der Doge Francesco Foscari. Auf den Palast, der fortan seinen Namen trug, baute er das obere Stockwerk, damit man denselben nicht mehr wie früher Casa Giustiniana nenne; Sansovino, Venezia, fol. 149.

Für Florenz ein frühes, lautes Bekenntnis in den Briefen des Niccolò Acciajuoli, der aus einem Kaufmann Grossseneschal von Neapel geworden und aus der Ferne seinen Bruder mit dem Bau der mächtigen Kartause bei Florenz beauftragt, im J. 1356. Gaye, carteggio, I, p. 61, 64. Vgl. Matteo Villani III, c. 9. „. . . Was mir Gott sonst gegeben, geht an meine Nachkommen über „und ich weiss nicht an wen, nur dieses Kloster mit seinem Schmuck gehört „mein auf alle Zeiten und wird meinen Namen in der Heimat grünen und „dauern machen. Und wenn die Seele unsterblich ist, wie Monsignor der „Kanzler sagt, so wird meine Seele, wohin ihr auch befohlen werde zu gehen, „sich dieses Baues freuen.“

(Der Name des in Kaiser Sigismunds Dienst als Rat und Feldherr gegen die Türken viel geltenden Filippo Scolari oder Pippo Spano, der in Ungarn etc. angeblich 180 Kapellen baute, und den man für den Stifter der Polygonkirche S. Maria degli Angeli in Florenz ansah, ist aus diesem Zusammenhang zu streichen, seitdem sich urkundlich herausgestellt hat, dass Scolari nur die Erbschaft eines Bruders und eines Vetters kurze Zeit verwaltet hat, welche später erst zum Bau jenes, von Brunellesco entworfenen, aber unvollendet gebliebenen Oratoriums verwendet wurde.)

Die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat: Palazzo Pitti, für Luca Pitti gebaut.

Über Palazzo Strozzi, gegründet 1489 von Filippo Strozzi, einer der glänzenden Gestalten des damaligen Florenz, eine zum Teil apokryphe, zum Teil aber sehr bezeichnende Erzählung, Gaye, carteggio I, p. 354 s. Vgl. II, p. 497. Strozzi, bauverständig und mehr auf Ruhm als auf Besitz gerichtet, nachdem er für die Seinen reichlich gesorgt, will durch einen Bau sich und seinem Geschlecht einen Namen machen auch über Italien hinaus. Der thatsächliche Staatsherrscher, Lorenzo magnifico, der ein gar zu majestätisches Auftreten der grossen Geschlechter nicht liebte, aber doch ein prachtvolles Florenz haben wollte, liess sich die Pläne vorlegen, nötigte jenen angeblich zu einer „allzuvornehmen" Rustikafassade und verbot ihm die Buden im Erdgeschoss. (Strozzi hätte dem Lorenzo gar nie glaubhaft machen können, dass er die Rustika fürchte, per non esser cosa civile, während so viele andere Florentiner sie anwandten, und vollends nicht, dass er unten Buden anbringen wolle.) Der Bau sollte ohne Eingriff in das Kapital, aus den blossen Einkünften bestritten werden, was auch, trotz anderer Bauten und Überteurung beim Platzankauf, gelungen wäre, wenn nicht Strozzis Tod 1491 eine Stockung herbeigeführt hätte. Sein Testament verpflichtete die Söhne zum Ausbau, unter Bedrohung, dass sonst der Palast an Lorenzo magnifico und eventuell an die Zunft der Kaufleute oder an das Spital S. Maria nuova fallen solle. Sie liessen es sich gesagt sein, und der berühmte Filippo Strozzi der Jüngere (Varchi, stor. fiorent. L. IV, p. 321) vollendete den Bau 1533.

An einem anmutigen Privatbau zu Mailand (Casa Frigerio bei San Sepolcro) steht geschrieben: elegantiae publicae, commoditati privatae.

Die Sinnesweise des vornehmen Privatbaues wird gegen 1500 auch theoretisch besprochen und auf bestimmte Grundlagen und Ziele zurückgeführt.

Die Schrift des Neapolitaners Jovianus Pontanus „de magnificentia" definiert den Prachtliebenden, den magnificus besonders auch in Bezug auf das Bauen, mit Belegen aus Neapel und Sizilien. Vier Sachen bedingen die höhere Würde eines Baues: der Schmuck, den man eher übertreiben, die Grösse, in der man sich eher mässigen soll, die Trefflichkeit des Materials als Beweis, dass keine Kosten gescheut worden, und die ewige Dauer, welche allein den von jedem ersehnten unvergänglichen Ruhm sichert. Anekdote von einem Catanesen, welcher sich an enormen Fundamenten arm baute und sich damit tröstete, schon daraus werde wenigstens die Nachwelt schliessen, dass er ein grosser Herr gewesen. — Das Geld muss nicht bloss thatsächlich ausgegeben, sondern sichtbarlich gerne und mit der wahren Verachtung ausgegeben worden sein. Nur von vollkommenen Gebäuden geht die Bewunderung auch auf die Erbauer über, man kommt aus fernen Ländern, um sie zu bestaunen, und Dichter und Geschichtsschreiber müssen deren Ruhm verbreiten.

§ 10.

Die Gegenreformation.

Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zu statten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt.

Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche.

Ein besonders auffallendes Steigen desselben seit 1563, d. h. seit der Publikation der Beschlüsse des tridentinischen Konzils; Armenini, de' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 19: in der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Kapellen und Klöstern, wobei nichts zu wünschen übrig bleibe als eine ebenso grosse und lebendige Malerei und Skulptur; d. h. die Schwesterkünste unter der Herrschaft des Manierismus erschienen der Baukunst nicht ebenbürtig.

II. Kapitel.

Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.

§ 11.

Kunstgelehrte Bauherrn des XV. Jahrhunderts.

Bei dem so ganz persönlichen Verhältnis vieler Bauherrn zu ihren Bauten, welche bisweilen als Hauptlebenszwecke und als Garantieen des Nachruhms behandelt werden, musste sich eine eigene Kennerschaft oder ein Dilettantismus entwickeln, welcher hie und da die wahre Urheberschaft zweifelhaft macht. Der Bauherr wird stellenweise zum Baumeister.

Nicolaus V. (§ 7) wird beim projektierten Neubau von St. Peter geradezu selbst der Architekt genannt und deshalb nicht mit Salomo, sondern mit Hiram Abif verglichen, als wäre Bernardo Rossellino nur sein Exekutant gewesen; Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 938.

Pius II. verrät bei der Schilderung seiner Bauten in Pienza (§ 8) eine solche Detailkenntnis, dass anzunehmen ist, es möchte manches daran nicht vom Baumeister Bernardus, sondern vom Papste selbst angegeben sein; Pii II. comment., besonders L. IX, p. 425 ss.; über Bernardo (wohl Rossellino) p. 432.

Federigo von Urbino (§ 6) erschien, wenn man ihn hörte, als Baumeister von Hause aus, und nicht nur kein anderer Fürst, sondern auch kein Privatmann war ihm darin gleich. Nicht nur für seine Festungen, sondern auch für seinen Palast „gab er die Maasse und alles (übrige) an"; Vespasiano fiorent. p. 121. Dagegen spricht er in der Urkunde von 1468 bei Gaye, carteggio, I, p. 214 zwar als Verehrer und stolzer Kenner der Architektur, ernennt aber doch für den Palastbau zu seinem alter ego den Luciano da Laurana, einen Illyrier, da er in Toscana, der Quelle der Architekten, keinen geeigneten Mann gefunden habe.

Wie gross mag der Anteil des Chorherrn Timoteo Maffei an der Badia zu Fiesole gewesen sein, welche Cosimo durch Brunellesco bauen liess? Nach Vespas. fiorent. p. 265 wäre die Hauptsache von Timoteo gewesen. Die Aussage a. a. O. „l'ordine dell' architettura e della composizione fu tutta sua" möchte Fabriczy (Brunellesco, p. 268) so verstehen, dass nur für Disposition und Stil

die Wünsche des Timoteo massgebend gewesen seien, da über seine Thätigkeit als praktischer Architekt keine Nachrichten vorliegen.

Lorenzo magnifico (st. 1492) mischte sich in das ganze florentinische Bauwesen (§ 9), führte so scharfe Urteile über die Architekten von Toscana wie Federigo (sein Brief an den Kronprinzen Alfonso von Neapel, Gaye I, p. 300), verschaffte denselben dann wieder Aufträge in der Ferne (ebenda, p. 301), präsidierte und entschied die Beratung über eine neue Domfassade 1491 (Vasari IV, p. 299 ss., Le M. VII, p. 238 ss., im Comment. zur v. di Giuliano da Sangallo), ja, er soll sogar dem Giuliano da Majano das „Modello“ (d. h. wohl die Zeichnung) für die Villa Poggio reale, welche Herzog Alfons bei Neapel erbauen liess, eigenhändig entworfen haben; Luca Pacioli, divina proportione, ed. C. Winterberg, p. 48; vgl. § 118. (Doch ist es bedenklich, die Worte bei Vasari, V, p. 25 [Le M. VIII, p. 267], v. di A. del Sarto, in betreff der Scheinfassade des Domes beim Einzug Leos X. 1515, auf eine hinterlassene Zeichnung Lorenzos zu beziehen.) Dass er es sehr liebte und beförderte, wenn junge Adlige Künstler oder Kunstdilettanten wurden, kam wohl schwerlich daher, dass er dem edeln Geblüt eine höhere Begabung zutraute (Vasari IV, p. 257 [Le M. VII, p. 203 s.], v. di Torrigiano); eher mochte er wünschen, dass die Adligen den Einfluss im Staat vergässen, die Stadt verschönerten und sich gelegentlich dabei verbluteten.

In Siena beweisen mehrere, schon einer frühen Zeit angehörende, auffallend genaue Kontrakte für Palastbauten eine genaue Kennerschaft der Betreffenden; Milanesi I, p. 232 (für Pal. Sansedoni, schon 1339), II, p. 303 ss. (für Pal. Marsigli, 1459).

Für Arezzo ebenda I, p. 200 der Kontrakt zum Bau der Pieve 1332.

Für Pistoja ebenda I, p. 229 der Kontrakt zum Bau des Baptisteriums 1339.

Francesco Sforza bemühte sich auf das eifrigste für das von ihm 1456 gegründete grosse Spital zu Mailand. Filarete wurde an Giovanni de' Medici empfohlen, um Aufnahmen eines Florentiner Spitals anzufertigen, das man vielleicht noch irgendwie verbessern könne, um den bestmöglichen Bau zu erhalten; vgl. Sforzas Brief bei Corio im Politecnico, anno XXI, und bei v. Oettingen, Antonio Averlino, S. 59.

§ 12.

Baudilettanten des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird die Baukunst von manchen vornehmen Dilettanten fortwährend mit Ernst und Eifer betrieben. Publikationen von Abbildungen erleichtern bald auch Unberufenen die Teilnahme. Unter den weltlichen Fürsten zeigt Cosimo I. (1537 bis 1574), Herzog, dann Grossherzog von Toscana, am meisten Absicht und Verständnis, wenn auch einseitiges; bei den Päpsten ist viel Baugeist, eigener Dilettantismus aber wohl nur bei Julius III.

Luigi Cornaro, der Verfasser der vita sobria (Kultur d. Renaiss. I. Aufl. S. 335, vgl. 319; IV. Aufl. I, S. 272. II, S. 55 ff.), nahm emsig an allen baulichen Studien teil, hatte den berühmten Falconetto 13 (nach anderer Ansicht 17) Jahre bis zu dessen Tode bei sich im Hause und nahm ihn auch nach Rom

mit. Die Frucht hievon waren die beiden Ziergebäude im Hof des jetzigen Pal. Giustiniani beim Santo zu Padua, datiert 1524. Vasari V, p. 321, 325 (Le M. IX, p. 205, 208), v. di Fra Giocondo; — Marcantonio Michiel (der „Anonimo di Morelli"), Notizie d'opere di disegno, ed. Frimmel, p. 10; — vgl. auch die Dedication zum vierten Buche des Serlio (1544), wo dem Cornaro an seiner Stadtwohnung sowohl als an seinen Villen ein eigener Anteil vindiziert wird.

Patriarch Giovanni Grimani von Venedig liess seinen Palast bei S. Maria Formosa durch Sanmicheli bauen, half aber „als trefflicher Architekt" durch „Anweisung" nach; Anonimo di Morelli.

Francesco Zeno machte selbst das „Modello" für den Palast seiner Familie; — Anonimo di Mor., und: Sansovino, Venezia, fol. 143.

Der Dichter Trissino, Verfasser der Italia liberata da' Goti (Kultur d. Renaiss., I. Aufl., S. 323 und 306, Anm.; IV. Aufl. II, S. 43) baute seine Villa zu Cricoli (§ 119) selber. Seine Studienzeit in Mailand muss mit dem Aufenthalt Bramantes und Lionardos zusammengefallen sein. Roscoe, Leone X, ed. Bossi, VII, p. 341.

Er sowohl als Cornaro schrieben auch über die Architektur.

Serlios Werk (seit 1540): veramente ha fatto più mazzacani architetti che non haveva egli peli in barba, sagt Lomazzo, trattato dell' arte, p. 407, vgl. p. 410. Auch die sich rasch drängenden Ausgaben des Vitruv (s. unten) weckten ohne Zweifel den Dilettantismus. Als ein Opfer desselben erscheint jener ferraresische Krämer, welcher sich in Bücher von Bausachen vertiefte, zu pfuschen anfing und sich als den nächsten, den „Dritten" nach Bramante und Ant. Sangallo betrachtete; man nannte ihn daher Messer Terzo; — vgl. Benv. Cellini, Trattato secondo, Schlusskapitel.

Michelangelos Hohn gegen einen vornehmen römischen Dilettanten, Vasari VII, p. 280 (Le M. XII, p. 280), v. di Michelangelo.

Von den Vitruvianern ist weiter unten die Rede, ebenso vom Kunstsinn des Herzogs Cosimo I.

Die Baugrillen Julius' III., der bei Anlass seiner Villa täglich die Entschlüsse wechselte, Vasari VII, p. 694 (Le M. I, p. 40) in seinem eigenen Leben, ausserdem in der vita di Taddeo Zucchero.

Palladio, welcher zwar verlangt, dass der Architekt vor allem auf die Bedürfnisse des Bauherrn Rücksicht nehme und baue, wie es für diesen passe, nicht wie seine Mittel es allenfalls erlauben würden, klagt doch, dass leider häufig der Baumeister sich mehr nach dem Willen des Bauherrn, als nach seinen eigenen Regeln richten müsse; i quattro libri dell' architettura, II, cap. 1.

§ 13.

Beratungen und Behörden.

Unsere Kunde von der Sinnesweise der damaligen Architektur wird auch vermehrt durch Beratungen und Abstimmungen von Behörden sowohl als von Versammlungen der Fachleute, von welchen eine mehr oder weniger genaue Rechenschaft auf uns gekommen ist, während im Norden ähnliche Aufzeichnungen fehlen.

Der Kongress der fremden Architekten wegen der Domkuppel in Florenz ist, so wie ihn Vasari, v. di Brunellesco II, p. 343 ss. (Le M. III, p. 206 ss.)

nach ungenauen Berichten des Manetti (vgl. § 2) schildert, nichts als eine Allegorie vom Siege des Genius über die Besserwisser.

Beratungen ohne nähere Angabe der Behörden: Vasari IV, p. 155 (Le M. VII, p. 130), v. di Bramante: resoluzione, consiglio, deliberazione, bei Anlass der Cancelleria in Rom und zweier Kirchen.

Abstimmungen der Fachleute über Baufragen, nach der Kopfzahl, u. a. in Florenz 1486, Gaye, carteggio II, p. 450, bei Anlass der Bestimmung der Thürenzahl in der Fassade von S. Spirito, über die man bereits vier Jahre lang beriet. — Protokolle von Sitzungen und Beschlüssen verschiedener Art bei Milanesi. Ein besonders instruktives über einen Konkurs zu einer neuen Domfassade in Florenz 1490, Vasari IV, p. 299 ss. (Le M. VII, p. 243 s.) im Kommentar zu v. di Giul. Sangallo; unter den 46 Konkurrenten, fast lauter Florentiner, finden sich Maler, Goldschmiede, Holzschnitzer, Schmiede, ein Herold und ein Stadtpfeifer.

§ 14.

Vielseitigkeit der Architekten.

Die Vielseitigkeit der meisten damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitsteilung wie ein Rätsel vorkommt, war für die Baukunst von besonderm Werte.

Ghiberti sagt bei Anlass Giottos (Komment. p. XVIII): quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia.

Die schön frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, dass die Meister nicht bloss die Reissfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen.

Im Mittelalter war die Vielseitigkeit um so viel leichter zu erreichen als die Aufgaben in allen Künsten homogener und einfacher, und besonders in Skulptur und Malerei konventionelle Ausdrucksweisen herrschend waren. Das Ausserordentliche beginnt, sobald ein Meister mehrere in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Probleme gerichtete Künste umfasst, d. h. mit den berühmten Toscanern des XIV. Jahrhunderts, welche eine neue Welt der malerischen Darstellung, eine Skulptur von zartester Vollendung, einen ganz eigenen Stil des grossartigsten Kirchenbaues und dann noch eine bisher unerhörte Entwicklung des Nutzbaues, der Hydraulik und Mechanik in ihrer Person vereinigten. Dies gilt mehr oder weniger von Giotto, von Agostino und Agnolo (Vasari I, p. 437 s.; Le M. II, p. 8,) Taddeo Gaddi (Vasari I, p. 577; Le M. II, 113 s.), Maestro Lando (Milanesi I, p. 228 bis 232). Mit dem XV. Jahrhundert tritt dann ein Brunellesco auf, zuerst als Goldschmied, dann als Mechaniker, Bildhauer, Architekt, Perspektiviker, Meister kolossaler Kriegsbauten und Danteausleger. (Er rechnete dem Dichter die Räume seines Jenseits geometrisch nach.) Neben ihm Leon Battista Alberti, vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 168; IV. Aufl. I, S. 151, und bald darauf Bartolommeo Ridolfo Fioravante, gen. Aristoteles, aus Bologna, schon unter Nicolaus V. in Rom beschäftigt (vgl. Gualandi in den Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, 1870).

Merkwürdig bleibt, dass noch spät sich niemand von Anfang an speziell der Baukunst widmete. Vasari sagt von seiner eigenen Zeit (V, p. 349 [Le M. IX, p. 223], v. di Baccio d'Agnolo): meist von der Bildhauerei, Malerei oder Holzarbeit aus gelange man jetzt zur Architektur, und zwar löblicher als gewisse frühere Künstler, welche vom Ornamentmeisseln oder von der Perspektivik aus zu Architekten wurden. (Dies im ganzen der Sinn.)

Giulio Romano bildete sich zum Architekten über der Ausführung der baulichen Hintergründe in Rafaels vatikanischen Fresken. Vasari V, p. 525 (Le M. X, p. 89), v. di Giulio. — Über die gewaltige Lücke, welche durch Giulios Tod 1546 im mantuanischen Kunstleben entstand, s. den schönen Brief des Kardinals Ercole Gonzaga, bei Gaye, carteggio II, p. 501. — Ein ganz besonders glänzendes Beispiel von Vielseitigkeit bietet bei Vasari VI, p. 315 ss. (Le M. XI, p. 86 ss.), das Leben des Girol. Genga dar, welcher von der Malerei beginnend, sich aller wesentlichen Zweige der Kunst bemächtigte.

Dass Bildhauer, „müde von den Schwierigkeiten ihrer Kunst", oft Baumeister wurden, sagt Doni, Disegno, fol. 14, vgl. fol. 34, wahrscheinlich nicht ohne Spott. Vielleicht zogen die Bildhauer, wenn sie älter wurden, einfach das solidere Geschäft vor, wie z. B. Tribolo.

Besonders nahe war die Verwandtschaft des Architekten mit dem legnaiuolo in den beiden Bedeutungen dieses Namens; Zimmermeister sowohl, als: Holzschnitzer und Meister in eingelegter Arbeit (Intarsia); beides letztere konnte auch wieder in einer Person vereinigt sein. Die beiden da Majano z. B. begannen als Holzdekoratoren, Vasari II, p. 468 (Le M. IV, p. 1) und III, p. 333 (Le M. V, p. 128). Ebenso Cronaca; Vasari IV, p. 442 (Le M. VIII, p. 116), v. di Cronaca; und Gio. de' Dolci aus Florenz, unter Nicolaus V. in Rom als maestro di legname beschäftigt, später Erbauer der sixtinischen Kapelle. Baccio Pontelli unterzeichnet sich 1481 in seinem Brief an Lorenzo de' Medici als lignaiolo und Schüler des Francione; Gaye, Carteggio I, p. 275.

Ein trefflicher dorischer Klosterhof bei S. Pietro in Cremona ist oder war von dem Intarsiator Filippo dal Sacco erbaut; Marcant. Michiel, Notizie d'opere di disegno (Anon. di Morelli), ed. Frimmel, p. 42. Es gab jedoch auch Unberufene dieser Art.

Eine ganze Anzahl von berühmten Meistern jedes Faches (vgl. § 180) begannen als Goldschmiede, z. B. Brunellesco.

In Venedig, wo es sich oft um kostbare, schwer zu bearbeitende Steinarten handelte, blieb während des ganzen XV. Jahrh. der Name Steinhauer, tagiapiera (tagliapietra) genügend ehrenvoll für die Architekten; Malipiero, annali veneti, arch. stor. VII, II, p. 674, 689.

Endlich empfahlen sich die Architekten den Mächtigen oft vorzüglich als Festungsbaumeister und Ingenieure (§ 108 ff.), mehr denn als Künstler.

Bei Rafael und Michelangelo war die Baukunst das Späteste; Lionardo (§ 198) aber war von Anfang an ein Tausendkünstler und seine Bestimmung mag ihm selber ein Rätsel geblieben sein. — In auffallendem Gegensatz: Tizian und Correggio nur Maler.

Während die Macht des künstlerischen Individuums seit Niccolò Pisano und schon vor ihm alle Schranken zwischen den Künsten niederreisst, hält die zünftische Einrichtung sie auf ihre Weise wieder aufrecht, doch nicht ohne Zugeständnisse.

Bei Milanesi I, p. 122 das merkwürdige Abkommen zwischen den sienesischen Architekten und Holzarbeitern 1447, worin sie einander gegenseitige Eingriffe erlauben.

§ 15.

Leben der Architekten.

Örtliche Schranken hatte es für die Architektur nie gegeben; lombardische Maurer, zumal Comasken, wanderten seit unvordenklichen Zeiten durch ganz Italien und verwandelten sich später oft in berühmte Baumeister; die grossen Florentiner des XV. Jahrhunderts, die unentbehrlichen Träger des neuen Stiles, arbeiteten in ganz Italien und sandten auch Zeichnungen in die Ferne.

Antonio Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 22) sagt: die Architekten wandern und lassen sich rufen dahin, wo Reichtum und Macht ist und wo man etwas ausgeben mag.

Das Glück, generöse Bauherren gefunden zu haben, wird beredt geschildert von Palladio (4 libri dell' archit. II, cap. 3): Ich werde ein glücklicher Mensch heissen, da ich edle Leute von nobler und generöser Gesinnung und vortrefflichem Urteil gefunden habe, die meinen Vorstellungen Glauben schenken, etc.; er könne Gott nicht genug danken für die Gunst, jetzt vieles von dem praktisch verwerten zu können, was er unter grössten Mühen auf weiten Reisen gearbeitet und mit grossem Fleiss erlernt habe.

Michelozzo arbeitete u. a. in Mailand und übersandte Zeichnungen zu Kirchenfenstern nach Rom, Vasari II, p. 443 (Le M. III, p. 281); Filarete in Mailand; Alberti in Rimini; Agostino di Duccio in Perugia; die drei Sangallo in Rom; Giuliano da Majano in Neapel; Mormandi ebenda; um nur einige der bekanntesten Beispiele zu wählen.

Die Comasken und Tessiner treten im XVI. Jahrhundert in den Vordergrund und herrschen vollends zur Zeit des Barockstiles.

Mit den wärmsten Ausdrücken der Anerkennung und Bewunderung empfahlen einander Regierungen und Behörden einzelne Architekten; Milanesi II, 430, 431, 439, 443, bei Anlass des Francesco di Giorgio.

Über die Besoldung der Architekten am päpstlichen Hofe im XV. Jahrhundert vgl. die zahlreichen Rechnungsurkunden bei Müntz, Les arts à la cour des papes, I—III. Vielfach erfolgte tägliche Auszahlung des Lohnes, entweder direkt aus der Kasse des Bauherrn, oder es unterstand das Ganze in Bausch und Bogen einem Unternehmer. — Der Comaske Beltramo di Martino aus Varese, einer der Hauptbauführer unter Nicolaus V., gebot über eine ganze Armee von Arbeitern und besass grossartige Ziegeleien und Kalköfen in Rom; seine jährliche Forderung an die päpstliche Kasse betrug gegen 30000 Golddukaten; Müntz, a. a. O. I, p. 104 s.

Manchem vielbeschäftigten Meister war es unmöglich, die Ausführung aller Aufträge persönlich zu überwachen; doch hat auch mancher seinen Verdruss vom unbefugten Selbständigkeitstrieb und der Verbesserungssucht seiner Werkmeister gehabt. So verdarb dem Brunellesco Antonio Manetti (nicht mit seinem Biographen gleichen Namens zu verwechseln) die Fassade der Loggia degli Innocenti u. a. m.; vgl. bei Manetti, v. di Brunellesco, passim.

Filarete berechnet in seinem Traktat, dass auf je 85 Mauerleute ein Aufseher (soprastante) kommen müsse, und in dem Idealentwurf zur Erbauung der Stadt Sforzinda schlägt er das Engagement von 103200 Arbeitern vor; Trattato dell' architettura, Cod. Palat. 372 der Bibl. Magliab. zu Florenz; Müntz, a. a. O. I, p. 84, n. 3.

Als liebenswürdigste Ergänzung zu dem kosmopolitischen Leben der Baumeister mögen die Häuser gelten, welche sie in spätern Jahren für sich selbst in der Heimat bauen.

Es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von sämtlichen Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln.

Vasari III, p. 407 (Le M. V, p. 167, Nota und 179, Nota), v. di Mantegna. über dessen von ihm selbst gebautes und ausgemaltes Haus zu Mantua und über seine Kapelle.

Vasari IV, p. 521 (Le M. VIII, p. 171), v. di Andrea Sansovino, welcher in seinem Alter zu Monte Sansovino sein eigenes Haus baute und den Landsleuten sonst gefällig war.

Vasari VII, p. 685 (Le M. I, p. 33) in seinem eigenen Leben: sein ziemlich wohl erhaltenes Haus zu Arezzo, jetzt Casa Montauti; der Saal mit reichem Kamin enthält mythologische und allegorische Gemälde; in andern Zimmern u. a. die Porträts der mit ihm bekannten Künstler, auch weibliche Genrefiguren, welche besser sind als alle idealen, die V. malte. Ferner: II, p. 558 s. (Le M. IV, p. 71 s.), v. di Lazzaro Vasari: die Familienkapelle und das Familiengrab.

Das noch vorhandene Haus des Giulio Romano in Mantua, Vasari V, p. 549 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio. Aussen und innen stuckiert und bemalt und (ehemals) voll von Altertümern.

Das Haus des Bildhauers Leone Leoni in Mailand, von ihm erbaut, aussen mit Hermen (den sog. Omenoni), innen damals mit schön angeordneten Abgüssen nach Antiken; Vasari VII, p. 540 s. (Le M. XIII, p. 115).

Antonio da Sangallos von ihm selbst erbautes Haus in Rom, später Pal. Sacchetti; Vasari V, p. 466, v. di A. da Sangallo giov. Die Skizzen dazu unter den Handzeichnungen der Uffizien No. 920, 928, 981 u. a.; vgl. Vasari V, p. 489 s.

III. Kapitel.

Die Protorenaissance und das Gothische.

§ 16.

Die Protorenaissance in Toscana und Rom.

Die italienischen Städte, welche sich im XII. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, sind frühe überschattet von dem Bilde des alten Rom. Ihr stark geweckter Ortsstolz sucht nach monumentaler Äusserung. Allein zur sofortigen Nachbildung der römischen Formenwelt war in den

meisten Gegenden Italiens teils die eben überwundene Barbarei noch zu nahe, teils der eigene Formentrieb zu stark.

Oberitalien ist ein Hauptland des mitteleuropäischen romanischen Stiles und ihm verdankt man vielleicht die Schöpfung des gegliederten Pfeilers.



Fig. 1. Fassade des Domes von Pisa.

(Frühestes, obwohl bestrittenes Beispiel, vom Ende des IX. Jahrhunderts, in der Halle des Atriums von S. Ambrogio zu Mailand). — Venedig und Unteritalien halten noch wesentlich am byzantinischen Stil fest.

Vereinzelte Nachahmungen antiker Gebäude kommen hie und da vor; S. Fedele in Como z. B. wäre nicht denkbar ohne S. Lorenzo in Mailand (§ 62).

In Rom und in Toscana dagegen zeigen sich denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom, nur immer mit derjenigen Selbständigkeit, welche dem modernen italienischen Geiste dann bei seinem Bündnis mit dem Altertum stets eigen geblieben ist.

Das Wort rinascita vielleicht zum erstenmal bei Vasari (I, p. 243; Le M. III, p. 10) im Proemio des zweiten Teiles, und zwar in einem chronologisch schwer zu bestimmenden Sinne und zufällig nur bei Anlass der Skulptur; doch ist ohne Zweifel die grosse Kunstbewegung seit dem XII. Jahrhundert im allgemeinen darunter verstanden.



Fig. 2. Fassade des Domes von Cività Castellana.

Der Ausdruck ist seither über alle Gebiete des Lebens ausgedehnt worden, bleibt aber in sich einseitig, weil er nur die eine Hälfte der Thatsache betont. Die freie Originalität, womit das wiedergewonnene Altertum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigentümlichen modernen Geistes, welche bei der grossen Bewegung sich mit offenbart, kommen dabei nicht zu ihrem Rechte.

Rom und Toscana bleiben zunächst der altchristlichen flachgedeckten Säulenkirche, der Basilika, treu; sie vernutzen viel mehr antike Bauteile oder müssen dieselben, wo sie fehlen, genauer nachbilden. So stirbt besonders die Begeisterung für die Säule nie aus; die Fassaden der toscanischen Kirchen bedecken sich mit mehreren Säulenreihen übereinander oder mit deren Nachahmung als Blindgalerien von Halbsäulen (Fig. 1). Am Thurm von Pisa die schönste Verklärung, deren seine cylindrische Form fähig war: sechs lichte Säulenhallen übereinander.

Die römischen Basiliken des XII. Jahrhunderts nehmen statt des Bogens wieder das gerade Gebälk an; andere Bauten und kleinere Zierarbeiten zeigen eine wahre Renaissance bis ins Einzelnste.



Fig. 8. Fassade von S. Miniato in Florenz.

Die Kirchen: S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, das neue Langhaus von S. Lorenzo fuori.

An den Bauten der Cosmaten um 1200: den Klosterhöfen beim Lateran und bei St. Paul und der Vorhalle des Domes von Cività Castellana (Fig. 2) das Detail teilweise ganz getreu nach dem Altertum, anderes stark abweichend. Der Hof von St. Paul der anmutigste Zusammenklang von Strenge und Phantastik.

Der kannelierte korinthische Pilaster als Abschluss einer Wandecke schon an der Vorhalle des Domes von Cività Castellana. — Die Rosette als Mitte einer Kassette schon in manchen Bogenlaibungen des Klosterhofes bei St. Paul.

§ 17.

San Miniato und das Baptisterium.

Für die Florentiner, welche sich hätten der allgemeinen romanischen Formenwelt anschliessen können, war es Sache eines sehr bewussten, von einem geschichtlichen Vorurteil getragenen Entschlusses, als sie sich den altrömischen Formen zuwandten.

Sie glaubten sich als ehemalige stets getreue Kolonie dem alten Rom besonders verpflichtet. Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 327. IV. Aufl. I, S. 207.

Die betreffenden Denkmäler sind:

Die Säulenstellungen und Bogen in Ss. Apostoli, wohl aus dem XI. Jahrhundert (die attischen Basen und Archivoltenprofile abgebildet in Lübkes Reisebericht in den Mitteilungen der Zentr.-Komm. 1860, S. 170);

Die Fassade der Badia bei Fiesole;

Die Kirche S. Miniato (Fig. 3), wo die Form der Basilika eine letzte und höchste Weihe erhält durch melodische Raumeinteilung und Proportionen; die mit Mass angewandten antiken Einzelformen geben sich wie von selbst zur Ausdeutung dieses schönen Baues her. — Für die Entstehungszeit dieser Bauten kommt der allein mit einer inschriftlichen Datierung versehene, ähnlich behandelte untere Teil der Kathedrale von Empoli, von 1093, in Betracht. Das Datum 1207 im Paviment von S. Miniato bezieht sich nur auf die Bodenausschmückung, und die Erwähnung eines Neubaues im Jahre 1013 in einer Urkunde des Bischofs Hildebrand zielt noch nicht auf die jetzige Gestalt der Kirche, geschweige die Fassade, ab; vgl. Cenni storico-artistici di S. Miniato al monte. Firenze 1850.

Das Baptisterium S. Giovanni, dem Dom gegenüber[1]), erbauten sie, wohl um 1150, formell abhängig, konstruktiv unabhängig vom Pantheon zu Rom. In der Entwickelungsreihe der grossen Kuppeln mit doppelter Schale, welche im Florentiner Dom konstruktiv ihren Höhepunkt, in St. Peter dann auch formell ihren Glanzpunkt erreicht, bildet S. Giovanni, soweit heute der Denkmälervorrat erkennen lässt, die erste und gleich bedeutende Stufe.

Der Bau, nach Art der mittelalterlichen Taufkirchen als Achteck aufgeführt, lässt mit einem innern Durchmesser von 25,5 Metern alle Kuppelbauten der nächstvergangenen Jahrhunderte weit hinter sich. Acht Eckpfeiler fangen den Seitenschub des Gewölbes auf, während „16 Sporen oder Zungen, die mit ihren Überwölbungen (steigenden Tonnengewölben) zugleich das äussere Dach bilden und das marmorne Deckmaterial tragen, das Gewölbe mit der Umfassungsmauer zu einem festen Körper verbinden". Durm, die Domkuppel von Florenz etc., S. 9. (Separatabdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen 1887). Die Wölbungslinie ist steil, ihr Spitzbogen beträgt reichlich ein Fünftel des zugehörigen Kreisumfangs; vgl. die ähnliche Konstruktion der (angeblich etwas spätern) Kuppel

[1]) Es würde zu weit führen, die nach langem Streit noch heute nicht abgeschlossene Diskussion über das Alter dieses und der im vorhergehenden genannten Bauten zu erörtern, nur das eine sei erwähnt, dass S. Giovanni sicherlich nur als Baptisterium der ecclesia cathedralis S. Reparata, nicht aber selbst als Kathedrale erbaut ist.

des Baptisteriums von Cremona. — Die Mauermasse unter der Kuppel konnte leicht durch untere und obere Galerien verringert werden. Letztere sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständnis an den schönen Schein, wie es sonst

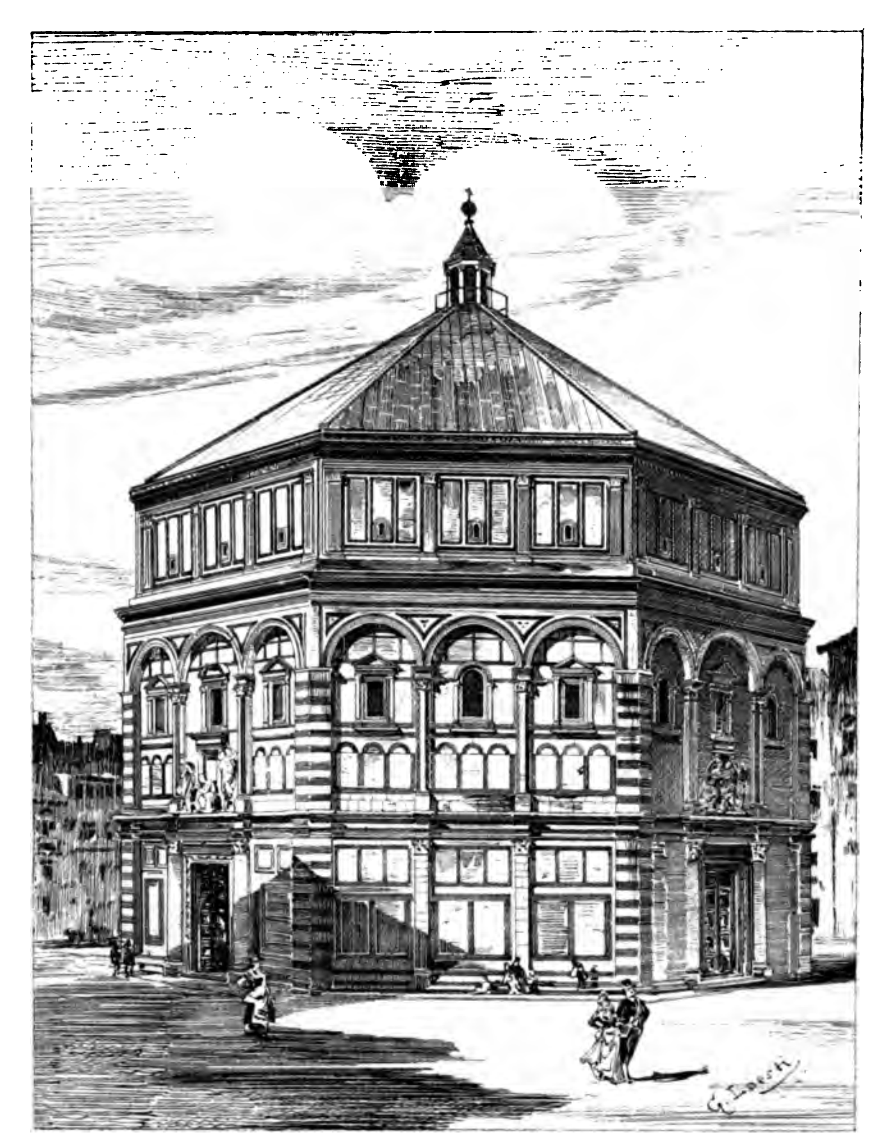


Fig. 4 Baptisterium zu Florenz. Aeusseres.

nur der spätantike und der moderne Stil kennen. (Die Triforien nordisch-gothischer Kirchen haben ihre praktische Bedeutung.) (Fig. 4 u. 5.)

Später, als man das wahre Datum dieser Bauten vergessen hatte und doch das Weiterleben der antiken Formen daran bemerkte, bildete sich die Ansicht: das Baptisterium sei ein antiker Tempel (Vasari I, p. 236 s. [Le M. I,

p. 206 ss.], Proemio; — ib. p. 332 [Le M. p. 282], v. di Tafi) und sogar einst oben offen gewesen wie das Pantheon (Gio. Villani I, 60); Ss. Apostoli habe Karl der Grosse, der mythische Neugründer von Florenz erbaut; Manetti, vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 23 meint: als Karl Italien reinigte von den Langobarden und von den Kollegien (d. h. wohl den Zünften lombardischer Maurer) und sich mit den Päpsten und dem Rest römischer Republik ins Ein-



Fig. 5. Baptisterium zu Florenz. Inneres.

vernehmen setzte, habe er Architekten von Rom mitgebracht, welche zwar keine grossen Meister, aber an den antiken Formen gebildet gewesen, und daher sehe man einen Abglanz des alten Rom an Ss. Apostoli und (dem seither zerstörten) S. Piero Scheraggio. — (Das Gegenteil war der Fall: Papst Hadrian I. wandte sich, ausser stande, in Rom Bauleute zu finden, mit der Bitte um magistri [d. h. wohl Comacini] an Karl den Grossen).

§ 18.

Eindringen und Machtumfang des Gothischen.

Mit dem XIII. Jahrhundert drang der neue, in Frankreich entstandene Baustil, welchen man den gothischen nennt, auch in Italien ein. Sein Erfolg beruhte nirgends und auch hier nicht auf den Vorzügen seiner dekorativen Erscheinung; er siegte als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material.

Das Dekorative war anfangs in Frankreich selbst wenig entwickelt, und die frühesten Boten brachten nicht einmal dies Wenige nach dem Ausland. (Vgl. die Kathedrale von Chartres und die ältesten gothischen Teile des Freiburger Münsters, mit beinahe gar keinem oder noch romanischem Detail.) Italien hätte für die blosse Pracht ohnehin schon Mosaiken und Marmor voraus gehabt.

Ob zuerst ein Deutscher und nicht an andern Orten ziemlich gleichzeitig auch Franzosen das Gothische nach Italien gebracht, ist nicht mehr zu entscheiden.

Die Herrschaft des Gothischen in Italien traf zusammen mit der höchsten monumentalen Begeisterung, als nicht nur Kathedralen, sondern auch Bettelordenskirchen im Begriff waren, den grössten Massstab anzunehmen; da aber jede Stadt und jeder Architekt etwas Besonderes, Eigentümliches wollte und niemand sich prinzipiell an den neuen Stil gebunden fühlte, so nahm derselbe hier viele einzelne Gestalten an, welche allen Zusammenhang mit der ebenfalls aus dem Norden überlieferten Sprache der Detailformen verloren. Es wird eine gärende, nirgends ganz harmonische Übergangsepoche.

St. Franz und St. Dominicus hatten es noch erlebt, dass trotz ihres Protestes ihre Orden von dem allgemeinen Bausinn mitgerissen wurden. Hierüber die fast neidische Klage eines Benediktiners, Matth. Paris ad a. 1243.

Jetzt erst beginnt in Italien die Zeit der grossen Probestücke; man nimmt den Meistern von S. Francesco in Assisi (seit 1228) und den übrigen die neuen konstruktiven Prinzipien aus den Händen, um etwas ganz anderes damit anzufangen.

Das gothische Detail wird ohne Respekt vor seinem eigentlichen Sinn gemissbraucht oder weggelassen; es muss sich mit seinem Todfeind, der Inkrustation, vertragen. (Die ergötzliche Geschichte, wie die Peruginer bei einer Fehde 1335 den Aretinern die für deren Dom fertig liegenden Inkrustationsplatten raubten und auf festlich geschmückten Wagen mit nach Hause nahmen, ja dieselben angeblich für die Inkrustation ihres eigenen Domes verwandten, Archiv. stor. XVI, I, p. 618; — Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 107, Nota). Was von gothischem Detail in Italien schön ist (Werke Giottos und Orcagnas) ist es aus andern Gründen als im Norden. Die Ausdrücke für dasselbe sind italienisch oder lateinisch, höchstens mit Ausnahme von gargolle, d. h. gargouilles, Wasserspeier, bei Milanesi I, p. 209, Urk. v. 1336. Die übrige Terminologie z. B. ebenda p. 223, 227, 232, 253, 263 s., II, p. 235.

Niccolò Pisano und Arnolfo bauten nach Belieben im frühern wie im neuen Stil. Wenn es die Architekten so hielten, so wurden die Bauherrn

vollends unsicher in ihrem Urteil; die Kapelle am Pal. pubblico zu Siena wurde viermal niedergerissen, bis sie 1376 befriedigend ausfiel; Milanesi I, p. 268. Beim Andringen der Renaissance verlauten dann wahrhaft komische Klagen, sogar bei Anlass ganz untergeordneter Bauten; Milanesi II, p. 105, vom J. 1421: una die initiatur et fit una opera, et alio die destruitur, et quolibet die datur nova forma . . . quod quis eorum vellet sequi uno modo, alter alia forma, et nullam concordiam habent . . . et etiam cives variis modis loquantur . . .; schliesslich wird eine Bürgerkommission von 15 Mann ad hoc vorgeschlagen.

§ 19.

Charakter der italienischen Gothik.

Ohne genauer scheiden zu wollen, was durch das Gothische und was trotz desselben in die Kunst hineinkam, darf demselben doch wohl der neue Sieg des Longitudinalbaues an den Kirchen zugeschrieben werden.

Er erneuerte jenes Abkommen mit dem Zentralbau, welches schon beim Dom von Pisa geschlossen worden war: die Kuppel über der Vierung.

Im Longitudinalbau aber wird das eben übernommene konstruktive Programm sofort nach allen Seiten hin verändert, ja völlig gesprengt, und weite Spannungen, geringe Zahl der Stützen, oblonge Einteilung der Nebenschiffe, geringe Höhe der Obermauern des Mittelschiffes treten an die Stelle des unbedingten Hochbaues, der Vielheit der Stützen, des hohen Mittelschiffes und der quadratischen Einteilung der Nebenschiffe. Statt der Entwicklung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Gothik und dann der italienischen Architektur überhaupt.

Das sichtbare Gerüstwesen der nordischen Gothik, Strebepfeiler und Strebebogen etc. wird kaum angedeutet, ja eher versteckt und damit ein Hauptanlass zur Entwicklung des Details abgeschnitten. Über den breiten Mauerteilen hätten die Spitzgiebel, über den kaum vortretenden Strebepfeilern die Pyramiden keinen Sinn mehr; statt ersterer starke horizontale Kranzgesimse, statt letzterer Statuen, auch Tiere. Auf den Dom von Florenz sollten gigantische Heilige zu stehen kommen (s. die Urkunden Gaye, carteggio, II, p. 454 s., 466 und die Abbildung des Domes in der Cappella degli Spagnuoli, Fresko der rechten Wand); auf die Ecken des Signorenpalastes kamen vergoldete Löwen. Vasari I, p. 610; Le M. II, p. 135, v. di Orcagna). Freilich auch auf Spitzthürmchen an vorherrschend nordisch-gothischen Bauten, z. B. am Dom von Mailand, war man der Statuen statt der Kreuzblumen gewohnt. Im Innern wurde der nordische Bündelpfeiler und das ganze Gurtwesen der Gewölbe völlig umgestaltet.

Der Kuppelbau als stärkster Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls versuchte sich in riesigen Dimensionen und machte eine grosse Vorschule durch, allerdings jetzt in Verbindung mit dem Langschiff, nicht für sich allein. Als höchste Potenz, welche die Architektur kennt, machte er die Mitherrschaft des Thurmbaues unmöglich, so dass die Fassaden frei und für jede Art von Schmuck zur Verfügung blieben.

Über den Ausbau der Kuppel des neuen Domes von Florenz wird schon Arnolfo sich genaue Rechenschaft durch ein Modell gegeben haben; zu dem spätern, nach Erweiterung des Grundrisses 1367 von Benci di Cione und Neri di Fioravante entworfenen hat dann Brunellesco 1420 das Gerüstmodell gearbeitet, mit dessen Hilfe er die Riesenaufgabe löste; vgl. § 47 und 58.

Der Thurm bleibt getrennt oder wird bloss an die Kirche angelehnt. Eine so ernste Konkurrenz wie am Florentiner Dom wird ihm sonst nirgends mehr gegönnt.

Die Fassade, wegen hoher Ansprüche (Siena, Orvieto) nur zu häufig im Rohbau gelassen, hat wie in der vorhergehenden Epoche den Charakter einer vorgesetzten Prachtdekoration.

§ 20.

Verhältnis zu den andern Künsten.

Die italienische Gothik wird von Anfang an genötigt, den beiden Schwesterkünsten eine viel freiere und grössere Mitwirkung zu gestatten, als die nordische, weniger wegen eines höheren Stilwertes der italienischen Malerei und Skulptur, als weil deren Sachinhalt deutlich und bequem zu Worte kommen sollte.

Vgl. die Skulpturen und Mosaiken der Fassaden. Dass das Innere auch jetzt wieder der historischen und sinnbildlichen Wandmalerei gehören solle, entschied sich vielleicht wesentlich bei Anlass von S. Francesco zu Assisi (seit 1228); auch der neue Dom von Florenz war ohne Zweifel auf Fresken von Anfang an berechnet. Auf mühsam erzählende Glasgemälde wollte man sich durchaus nicht verlassen. Die Zugabe von Kapellenreihen neben dem Langhaus, mit dem strengen nordisch-gotischen System unverträglich, wird hier zu einer wahren baulichen Schönheit (z. B. an S. Petronio in Bologna) und zugleich zu einer Heimatstätte für Skulptur und Malerei.

Auch an kleineren dekorativen Bauten, Grabmälern, Altären, Kanzeln darf in Italien das Architektonische sich nicht so einseitig geltend machen und das Bildliche auf einen Notteil beschränken wie im Norden.

§ 21.

Der italienisch-gothische Profanbau.

Dem gothischen Profanbau in Italien fehlt das liebliche phantastische Formenspiel einiger nordischen Bauten.

Den Dachzieraten, Erkern, Wendeltreppen etc. deutscher und niederländischer Rathäuser und französischer Schlösser wird man kaum hie und da etwas entgegenzustellen haben, wie etwa die Porta della Carta am Dogenpalast von Venedig (1438—43 von Giovanni und Bartolommeo Buon), wo der im Verduften begriffene Stil seine volle Freiheit und weltliche Munterkeit offenbart.

Dafür ist er auch frei von der partiellen Einschleppung kirchlicher Formen und steht im vollen Gegensatz zum Norden durch die rationelle Anlage. Am italienischen Palast entwickeln sich am frühesten aus und mit der Regelmässigkeit die Schönheit und Bequemlichkeit. Vgl. § 88.

Das XIII. und XIV. Jahrhundert bereits eine Zeit der herrlichsten Stadtpaläste (Piacenza 1281) mitten in den Parteifehden, und zugleich sehr ansehn-



Fig. 6. Palazzo vecchio in Florenz.

licher fürstlicher und Privatpaläste. Schlösser Friedrichs II. in Unteritalien Palast in Orvieto.

Arnolfo empfand es schmerzlich, dass er den Signorenpalast in Florenz (Fig. 6) nicht so symmetrisch anlegen konnte wie das von seinem Vater (rich-

tiger: Kollegen) Lapo erbaute Schloss der Grafen von Poppi; Vasari I, p. 289 (Le M. I, p. 254), v. di Arnolfo.

In Florenz der äussere Charakter trotzig und burgartig; die Höhe der Gemächer als leitendes Prinzip zugestanden von Acciajuoli (§ 9) in betreff seiner eigenen Wohnung in der Certosa: „die Gewölbe können nicht hoch und räumig genug sein, denn eins der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke".

In dem vor' Überfall und Bürgerzwist gesicherten Venedig die ersten Häuserfassaden im höhern Sinn, mit wohlgefälliger Abstufung der Stockwerke und schöner Gruppierung der hohen Rosettenfenster, in der Mitte als weite Loggia, auf den Flanken einzeln oder zu zweien. (Dass in den Loggien eine Säule statt eines Intervalls auf die Mitte kommt, wird dann noch spät in der Renaissancezeit von Daniele Barbaro, ad Vitruv. IV, 2, als vulgaris error getadelt.) Vgl. § 42, 43, 94.

Das Kastell der Visconti zu Pavia, begonnen 1360 (§ 5), nie vollendet und übel entstellt, eine völlig symmetrische Anlage von gleichmässiger, nicht übergrosser Pracht; domus cui nulla in Italia par est, sagt Decembrio (vgl. § 1) bei Murat. XX, Col. 1006; il primo dell' universo, sagt Corio, fol. 237. Und doch soll Francesco Sforza das Schloss Ezzelins in Padua (vgl. § 5) noch vorgezogen haben; Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1176; ebenda Col. 1174 eine weitläufige Beschreibung der Residenz der Fürstenfamilie Carrara zu Padua.

Die viscontinische Residenz in Mailand bei S. Giovanni in Conca, mit weiten Hallenhöfen zu Turnieren, ist nicht mehr vorhanden. Corio, fol. 235. Die Säulen bestanden zum Teil aus schwarzen und weissen Marmorschichten, Decembrio (vgl. § 1) Col. 998.

Den Palast der avignonesischen Päpste zu Montefiascone rühmt Pius II. (comment. L. IV, p. 204).

Auch Bauten des öffentlichen Nutzens erhalten in Italien frühe eine rationelle Anlage.

Der erste Kasernenbau in Florenz 1394, nachdem bisher das Aufgebot in den Kirchen einquartiert worden war; Gaye, carteggio I, p. 537.

Unter den Spitälern galt das von Siena als unvergleichlich; reisende Fürsten besuchten es, und Kaiser Sigismund erbat sich eine genaue Aufnahme; Uberti, il Dittamondo L. III, c. 8; — Gaye, I, p. 92; — Milanesi II, p. 63; — Diarî sanesi bei Murat. XXIII, Col. 798. — Das Spital von Fabriano bei d'Agincourt, Archit., Taf. 72.

Ob bereits am ital. gothischen Zivilbau der Symmetrie wegen falsche Fenster und Thüren vorkommen? Das frühste mir bekannte Beispiel ist doch erst aus der Zeit der Renaissance, um 1460. Vgl. Pii II. comment. L. IX, p. 426.

§ 22.

Der spätere Hass gegen das Gothische.

Das spätere Bewusstsein der Italiener von dieser ihrer gothischen Bauperiode wurde von allen Seiten verwirrt und getrübt, und die mangelhafte historische Kenntnis des wahren Herganges verband sich mit den stärksten Vorurteilen.

Noch Aeneas Sylvius spricht 1444 bewundernd von der Baukunst in Deutschland (Aeneae Sylvii opera, ed. Basil. 1551, p. 740, vgl. p. 718; ein Brief des Fra Ambrogio über den Palast von Ofen, p. 830), und rühmt das saubere und neue Ansehen der deutschen Städte (Apol. ad Martinum Mayer, p. 696). Das deutsche Element an der Kirche von Pienza, § 77.

Sonst war es der Renaissance ein lästiger Gedanke, dass dieser Stil aus Deutschland gekommen sei, sie kehrte daher an den gothischen Bauten der eigenen Landsleute immer die Seiten hervor, welche sich der „guten", nämlich der antiken Architektur genähert hätten. Vgl. Vasari I, p. 448 (Le M. II, p. 16), v. di Stefano, u. a. a. O.

Am Bau und an der Ausschmückung des Domes von Orvieto (Della Valle, storia del duomo di Orv. p. 118 ss., Documm. 54, 55, 59, 61) waren noch zu Anfang des XV. Jahrh. eine Anzahl Deutscher beschäftigt, und es ergingen noch Briefe durch das ganze Abendland, dass treffliche Künstler sich hier für Arbeit melden könnten. Nach dem Siege des neuen Stiles dagegen heisst es 1446 (Doc. 70, 71) bei der Anstellung eines Franzosen bereits: „es fehle an Inländern nicht", und ein zu Ausbesserungen verurteilter Glasmaler, Gasparre da Volterra, appelliert schon nur noch ad quemcunque magistrum ytalicum expertum in dicta arte. — Ein Deutscher in der zweiten Generation wie Vito di Marco Tedesco, Milanesi II, p. 271, 429, mochte schon als Italiener gelten.

Um 1460 in Filaretes Baulehre die feierliche Verwünschung: „Verflucht der diese Pfuscherei (praticuccia) erfand! Ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen." Gaye, carteggio I, p. 204. — S. jedoch unten § 44.

Umständliche Erörterungen, auf sehr wunderliche Ansichten gebaut, doch noch immer unter der Voraussetzung, dass man es mit einem deutschen Stil zu thun habe, finden sich in Manettis vita di Brunellesco (ed. Holtzinger, p. 23 s.) und in dem berühmten Briefe (angeblich und wahrscheinlich) von Rafael an Leo X. (abgedruckt u. a. bei Quatremère, storia di Raffaello, trad. Longhena, p. 531 ss.; vgl. § 27). In Mailand, wo wegen des Dombaues seit 1386 ein starker Verkehr deutscher Meister stattfand, bekam der „Anonymus des Morelli", Marcantonio Michiel, die in § 23 zu erwähnenden Notizen; ein feiner Kenner, der u. a. nordischen und italienischen Spitzbogenstil unterscheidet und ersteren ponentino nennt. (Bei Anlass des Hintergrundes eines flandrischen Madonnenbildchens.) — Sein Gesamturteil über den Stil des Mailänder Domes: „Er wurde alla tedesca begonnen, weshalb er viele Irrtümer enthält" (von denen dann einige aufgezählt werden).

Die Konfusion stieg auf das höchste, als auf einem weitern Gebiet, dem der Kultur überhaupt, sich der Ausdruck „gothisch" festsetzte und von da aus auch in die Baugeschichte eindrang.

Schon Blondus meinte, die Zerstörungen wenigstens in Rom seien erfolgt durch das Alter und durch die Grausamkeit der Goten; und Laurentius Valla legt Verachtung an den Tag, indem er „Codices gothice scriptos" anführt und damit die eckige Schrift meint. (Vgl. Paul Hoffmann, Studien zu L. B. Alberti, S. 33 s.)

Umständlicher äussert sich dann Hector Boëthius, Scotorum Historia (die Dedikation datiert 1526), fol. 382: . . . meliores literae quae Gothorum immanitate simul cum romano imperio perierant, per totum paene terrarum orbem (scil. saeculo XV.) revixerunt.

Die Gothen als Zerstörer der edeln Literatur, ihre Zeiten Jahrhunderte des Unglücks: Rabelais, Pantagruel II, c. 8 und im Prolog des V. Buches; — dieselbe Ansicht masslos erweitert um 1550 bei Scardeonius, de urbis Patav. antiquitate, in Graevii thesaur. VI, III, p. 259, 295; — unverzeihlich, wenn man erwägt, dass schon 1533 Cassiodors Briefsammlung gedruckt war, aus welcher man den grossen Ostgothen Theodorich anders kennen lernen konnte.

Das Entscheidende für Übertragung des Ausdruckes auf das Kunstgebiet that dann Vasari in den heftigen Stellen I, p. 136 ss. (Le M. I, p. 121 s.), p. 229 (201), 232 ss. (203 ss.), Proemio und Introduzione, und II, p. 328 (Le M. III, p. 194), v. di Brunellesco. Nach einer langen und höhnischen Schilderung des Stiles des XIV. Jahrhunderts heisst es: Diese Manier wurde von den Gothen erfunden etc.

Sein Hass war gross. Das Schlimmste was er von Bauten gewisser Zeitgenossen sagt, ist: „schlechter als die Deutschen". (Womit zu vergl. V, p. 467 (X, p. 17), v. di Ant. Sangallo, wo dessen Modell von St. Peter kritisiert wird.)

Wie Vasari schon frühe (1544) mit einem spitzbogigen Klosterrefektorium umging, s. VII, p. 674 (Le M. I, p. 23) in seiner Selbstbiographie.

Ihm redete nach Francesco Sansovino (Venezia, bes. fol. 140, vgl. fol. 17, 144), der das Eindringen des vermeintlichen Gothenstiles in Venedig bejammert und nur zaghaft entschuldigt.

Mit der Zeit bestärkte dann einer den andern in der Erbitterung gegen die gestürzte Grösse.

§ 23.

Das Gothische zur Zeit der Renaissance.

Der gothische Stil arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, obwohl müde und im ganzen ohne die heitere dekorative Ausartung der späten nordischen Gothik. (Vgl. § 130.)

In Venedig 1457 der Chorbau von S. Zaccaria; — in Loreto 1468 der Dom von dem Dalmatiner Marino di Marco begonnen, 1479—86 von Giuliano da Sangallo weitergeführt, dreischiffige Hallenkirche mit dreischiffigem Querhaus und Vierungskuppel; letztere 1500 von Giuliano da Sangallo vollendet; — in Bologna 1440 S. Giovanni in monte neu gebaut „nach dem Vorbild von S. Petronio", vgl. Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 894; — die Annunziata ebenda, nach 1480, vielleicht der späteste freiwillig gothische Bau Italiens; — in Mailand: S. Maria delle Grazie (Langhaus), von den Dominikanern 1465—82 erbaut; ferner die Incoronata, unter Franc. Sforza erbaut; — in Siena 1459 zwischen den herrlichen Palästen der Frührenaissance ein gothischer neu verdungen, vielleicht durch Wunderlichkeit des Bauherrn Nanni Marsigli, der eine Fassade mit Details haben wollte genau wie an einem bestimmten ältern Gebäude; Milanesi II, p. 303 ss.; — in Città de Castello 1482 S. Maria Maggiore, dreischiffig, die Details Renaissance.

Ausserdem wurde unfreiwillig gothisch weitergebaut an unvollendeten Kirchen, und Architekten ersten Ranges versetzten sich so objektiv, als sie es vermochten, in einen für sie widrigen Stil zurück.

In Frankreich, welches von den gothischen Durchschnittstypen einen gewaltigen Vorrat besass, war es 1601 bis 1790 viel leichter, die Kathedrale von Orléans gothisch zu bauen (Kugler, Gesch. d. Baukunst III, S. 114 ff.), da man nicht innerhalb des Gothischen selbst anarchisch herumgeworfen wurde, wie in Italien.

Für S. Petronio zu Bologna verzichtete man zwar auf die riesige Anlage von Querschiff, Kuppel und Chor, allein die gothisch angefangene Fassade war ein Gegenstand täglicher Parteiung. Der hart angegriffene Baumeister Ariguzzi klagt 1514: „Leute von jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauern, Schulmeister, Weibel, Geschirrmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger thun sich als Baukünstler auf und sagen ihre Meinung . . . Aber noch ist keiner auf den Kampfplatz getreten mit Modellen oder Zeichnungen, deren ich mit Sehnsucht gewärtig bin." Gaye, carteggio II, p. 140 s. (Vgl. § 18, über Siena.)

In der Folge blieb die Fassade unvollendet, vielleicht weniger wegen mangelnder Mittel, als weil man zwischen einer wachsenden Menge von Entwürfen (allmählich bei 30, jetzt im Bauarchiv der Kirche) in der That nicht mehr zu einem Entschluss kommen konnte, darunter zwei gothische Projekte von Baldassar Peruzzi (der auch noch Zeichnungen für den Kuppelausbau lieferte) und von Giulio Romano. Vgl. Gaye, carteggio II, p. 152; Milanesi III, p. 311; Vasari IV, p. 597 (Le M. VIII, p. 225, Nota), v. di Peruzzi. Peruzzis Entwurf (noch in der Sakristei bewahrt, s. J. G. Müller, Memoria sul compimento del duomo di Firenze, 1847) nach dem Urteil des Dombaumeisters Seccadinari (1530) prächtig gezeichnet, schön und gross, aber im Widerspruch mit den Grundformen des Baues; vgl. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, S. 156. — Laut Vasari IV, p. 597 (Le M. VIII, p. 225) schuf Peruzzi sogar zwei Entwürfe in verschiedenen Stilen, uno alla moderna ed un altro alla tedesca.

Die wichtigste Leistung dieser Art ist die Kuppel des Domes von Mailand, ein Weihegeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik, welche einer solchen Lösung von sich aus kaum fähig gewesen wäre.

Nach vielen vergeblichen Entwürfen, und nach Bauanfängen, die man wieder abreissen musste, erbaut im Beginne des XVI. Jahrhunderts von Omodeo und Dolcebuono, vielleicht nach dem 1490 entworfenen Plane des eigens nach Mailand berufenen Francesco di Giorgio (Gaye, carteggio I, p. 289; Lettere sanesi III, p. 85; Milanesi II, p. 429 bis 439; Girol. Calvi, Notizie de' professori di belle arti che fiorivano in Milano sotto il governo de' Visconti e degli Sforza, parte II, p. 159 s.). Vielleicht ist auch die geistreiche und prächtige äussere Bekrönung der Kuppel in der Folge nach Francescos Entwurf ausgeführt. Marcantonio Michiel (der „Anonymus des Morelli", § 22) sah sie um 1525 noch unvollendet, als sie sogar von einer Umgestaltung im modernen Stil bedroht war; der „Deutsche" aber, dem man wunderlicherweise das schon dazu gefertigte Modell übergab, „verlor" dasselbe (zum Glück). An den obern Teilen sehr munteres Detail, z. B. Genien, welche an dem gothischen Masswerk herumklettern, ähnlich wie an der Porta della Carta (§ 21).

Falls, wie höchst wahrscheinlich ist, das von Mongeri publizierte, etwa 1488 zu Protokoll gegebene Gutachten von Bramante herrührt, gibt es einen

interessanten Beleg dafür, wie tief dieser Meister in das Wesen der Gothik eingedrungen; s. Archiv. stor. lombardo V, 1877, und H. v. Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, S. 116 ss.; — vgl. ebenda S. 34 s. über die von ihm an Filaretes Ospedale maggiore seit 1485 ausgeführten 9 Fassadenfenster im ersten Stockwerk, zwischen dem Bau des Richini und der dreibogigen Mittelloggia.

An der Fassade des Domes sind die Renaissancebestandteile von Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) das Älteste und alles Gothische neuer, wie ein Bild im Palazzo Litta beweist, wo die Fassade als Rohbau bloss mit den Anfängen von Pellegrinos Prachtbekleidung dargestellt ist.

Gothisches Masswerk um 1500 in eigentümlich genialer Verwilderung, goldfarbig auf Dunkelblau gemalt, am Gewölbe vom Monastero maggiore zu Mailand (von Dolcebuono, vgl. § 48, 76).

IV. Kapitel.

Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

§ 24.

Allgemeiner Charakter der Neuerung.

In Italien geht die Kultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise ans Licht getragen. So war auch das Altertum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Baukunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproduzierte.

Vgl. Kultur d. Renaiss. III. Aufl., I, S. 224 ff.; IV. Aufl. I, S. 200 ff. Vor einer blossen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloss ästhetischen Opposition wäre überdies der gothische Stil nicht gewichen; es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten.

Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, dass die grosse Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts ihre Lebenskräfte aufgebraucht habe und dass etwas Neues kommen musste.

Florenz am Anfang d. XV. Jahrh., Macchiavelli, storie fiorent., Eingang des IV. Buches; — Poggius, Hist. flor. populi, L. V, ad a. 1422.

Jenes Gefühl sehr deutlich 1435 ausgesprochen bei Leon Battista Alberti (geb. 1404) in der Schrift della pittura (opere volgari, ed. Bonucci, vol. IV); es sei ihm früher vorgekommen, „als ob die Natur alt und müde geworden wäre und keine grossen Geister wie keine Riesen mehr hervorbringen möchte"; jetzt aus langer Verbannung nach Florenz zurückgekehrt, ist er froh erstaunt, in Brunellesco, dem er diese Schrift widmet, in Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio eine neue Kraft zu finden, die den erlauchtesten alten Meistern

nichts nachgebe. — (Um 1460, als der Stil der Renaissance das Gothische bereits aus seinen letzten Zufluchtsorten vertrieb, durfte Filarete sagen: wenn unser Stil nicht schöner und zweckmässiger wäre, so würde man ihn in Florenz nicht brauchen, a Firenze non s'usaria.)

Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewusstsein, dass sie mit der Tradition breche und dass ausser der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei.

Alberti fährt an obiger Stelle fort: „Ich sehe nun auch, dass alles Grosse nicht bloss Gabe der Natur und der Zeiten ist, sondern von unserm Streben, unserer Unermüdlichkeit abhängt. Die Alten hatten es leichter, gross zu werden, da eine Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns jetzt so grosse Mühe kosten, aber um so viel grösser soll auch unser Name werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild Künste und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört noch gesehen hatte.“ — Über die Vielseitigkeit s. § 14.

Die Entscheidung zu Gunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine grosse That eines ausserordentlichen Mannes, welcher mit dieser That auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete.

Filippo Brunellesco von Florenz (1377 bis 1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe (§ 2). Mit dieser wesentlich konstruktiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die grosse formale, stilistische Neuerung, zu welcher ihn die wohl schon 1403 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Dekorator. — Schon eines seiner frühesten Werke, die Sakristei von S. Lorenzo (zwischen 1419 und 1428) „setzte alle Leute in der Stadt und aus der Fremde in Erstaunen durch seine neue und schöne Art“ (Manetti, vita di Brun., ed. Holtzinger, p. 48). Hier sogleich überraschte der Meister durch die „Musik der Verhältnisse“, durch neue Motive und neue Details. Dann folgten rasch Cappella Pazzi und die anderen Werke.

§ 25.

Vernachlässigung der griechischen Baureste.

Griechenland existierte im XV. Jahrhundert nur für Sammler, nicht für die Architekten. Auffallender erscheint es, dass auch die griechischen Tempel auf italischem Boden, in Pästum, Selinunt, Agrigent etc. ignoriert wurden.

Unter den Sammlern ragt Cyriacus von Ancona (1390 bis um 1457) hervor, aus dessen Reisetagebüchern auch ein Architekt treu kopiert hat: s. Giuliano da Sangallos Zeichnungen nach griechischen Bauten und der Sophienkirche in seinem Skizzenbuch auf der Biblioteca Barberini (Cod. XLIX, 33) in Rom; die Skizze des „Apollotempels in Athen“ ist Phantasie; vgl. E. Reisch in den Mitteilungen des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, athen. Abteilung, Bd. 14 (1889), S. 217 ff. — Originalzeichnungen des Cyriacus befinden sich in den Excerpta varia des Petrus Donatus in der Hamilton-Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts; vgl. darüber Mommsen in den Jahrbb. der preuss. Kunstsammlungen IV, S. 73 ff. und Michaelis in der Archäol. Zeitung Bd. 40 (1882),

S. 368 ff. Über Cyriacus überhaupt besonders De Rossi, Inscriptiones christianae, tom. II, p. 356 ss., und im Archivio della R. Società Romana di storia patria X, p. 16 s.

Der paduanische Maler Squarcione brachte von seiner griechischen Reise viel Merkwürdiges tum mente, tum chartis mit, aber wahrscheinlich nur Skulptursachen; Scardeonius, ap. Graev. thes. VI, III, p. 442. — Ob Polifilo (§ 32) in Griechenland zeichnete?

Später schickte Rafael, laut Vasari IV, p. 361 (Le M. VIII, p. 41), v. di Rafaelle, Zeichner bis nach Griechenland, mit welchem Erfolg, wird nicht gesagt.

Der Hundertsäulenbau „aus Griechenland" im III. Buche des Serlio (fol. 96) ist wohl reine Fabel. — Eine ägyptische Pyramide und eine palästinensische Grotte, nach Aufnahmen des Patriarchen Grimani, ibid. (fol. 93 s.).

Ob die Renaissance etwas mit den echten dorischen Formen Grossgriechenlands, wo ja kein Gewölbe vorkam, hätte anfangen können? Immerhin wären die Griechenbauten, wenn sie schon kein Gewölbe lehrten, des Studiums würdig gewesen, so gut wie Vitruv, der es auch nicht lehrt. Die Vernachlässigung derselben kam aber überhaupt nicht von einem ästhetischen Bedenken her.

Das viel stärkere Vorurteil redete zu Gunsten von Rom, als geschichtlicher Macht, als alter Mutter der italischen Städte, als grösster Erinnerung der Nation, welche man durch die Kunst erneuern musste.

Auch diesseits der Alpen wurde das wahre Verhältnis der griechischen Kunst und Kultur zur römischen erst seit Winckelmann erkannt.

Merkwürdigerweise war doch Serlio (Architettura, ed. Venez. 1584, p. 69) um 1540 durch einen blossen historischen Schluss zu der Annahme gelangt, dass die Griechenbauten die römischen weit übertroffen haben müssten. — Dagegen urteilte Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 22 s.) noch ganz naiv, dass das alte Rom, weil es Griechenland an Macht und Reichtum übertroffen habe, auch der Architektur zu höherer Blüte als dieses müsse verholfen haben.

Rom, welches selber kaum Einen grossen Künstler liefert, wird seit Beginn des XV. Jahrhunderts von allen namhaften Architekten einstweilen des Studiums wegen besucht; unter den Päpsten von Nicolaus V. an (§ 7) wird es dann eine Hauptstätte der ausübenden Baukunst.

Dass Rom auf allen geistigen Gebieten beinahe keine einheimischen Zelebritäten aufzuweisen hat, liegt zum Teil an der Malaria und an den starken Schwankungen der Bevölkerung gerade in den entscheidenden Kunstzeiten, zum grössten Teile aber an dem von Jugend auf gewohnten Anblick des häufigen Parvenierens durch Protektion. Florenz hatte eine gesunde, nicht einschläfernde Luft und eine grosse Stetigkeit gerade in denjenigen Familien, welche die grossen Künstler erzeugten; auch war man von Jugend auf gewohnt, den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen.

Ausserdem kommt, wenn man billig sein will, in Betracht, dass das kräftige XIV. Jahrh., welches im übrigen Italien den Grund zu der ganzen seitherigen Kultur legte, für Rom nicht vorhanden war. Ohne das avignonesische Exil würde Rom damals eine ganz andere Stelle im Geistesleben der Nation eingenommen haben, und zwar dauernd. Von Urban IV. bis auf Bonifaz VIII.

war in Rom eine sehr bedeutende künstlerische Thätigkeit gewesen; merkwürdigerweise liessen dann auch die avignonesischen Päpste, obwohl Franzosen, italienische Künstler und Kunstwerke kommen; Vasari I, p. 604 s. (Le M. II, p. 131), v. di Orcagna, u. a. a. O.

§ 26.

Studien des XV. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten.

Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u. a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architekten in Rom und der Umgegend.

Der allgemeine Ruinenkultus, vgl. Kultur d. Renaiss., III. Aufl. I, S. 224 ff. IV. Aufl. I, S. 200 ff.

Brunellescos Vermessungen, anfangs in Gesellschaft Donatellos, wohl schon seit 1403, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten. Sein Studium sowohl die römische Bautechnik, der struktive Organismus, zumal der Gewölbe, als auch „die musikalischen Proportionen“ der antiken Bauten und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er gross und frei auffasste.

L. B. Albertis Aufenthalt in Rom, schon vor 1434, dann besonders in den vierziger Jahren. Auch er grub bis zu den Fundamenten hinab; de re aedificatoria, L. VI, c. 1; ausserhalb Roms hat er u. a. Antium und etrurische Ruinen studiert; a. a. O. L. IV, c. 3.

Filarete in Rom unter Eugen IV. (1431 bis 1447): seine Baulehre (vgl. Gaye, carteggio I, p. 200 bis 206) möchte in ihren Abbildungen ausser den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten.

Nicolaus V. beschäftigte vorzüglich den Bernardo Rossellino, dessen Thätigkeit ohne Aufnahmen nicht zu denken ist.

Francesco di Giorgio rühmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben. Bei Della Valle, lettere sanesi, III, p. 108.

Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, dass beim Nachmessen nichts fehlte; Vasari III, p. 271 (Le M. V, p. 81). Treffliche bauliche Hintergründe in seinen Gemälden.

Cronaca (geb. 1457) mass genau und kehrte nach Florenz heim als lebendige „Chronik“ der Wunder von Rom; Vasari IV, p. 442 (Le M. VIII, p. 116).

Giuliano da Sangallo begann 1465 sein Skizzenbuch (jetzt in der Bibliot. Barberini, vgl. § 25) „con molti disegni misurati e tratti dallo anticho“, wie der eigenhändige Titel sagt. Es enthält eigene Aufnahmen antiker Bauten aus Italien und Südfrankreich (letztere teilweise willkürlich restauriert, vgl. Müntz und Laurière in den Mémoires de la société nat. des antiqu. de France, t. XLV), ferner mittelalterliche Denkmäler (Dom und Baptisterium von Florenz, Torre Asinelli zu Bologna), Kopien nach Cyriacus' von Ancona griechischen Skizzen (s. § 25), endlich Skizzen zeitgenössischer Werke (Brunellescos Polygon der Angeli, Bramantes Tempietto), von eigenen Werken dagegen nur einen Entwurf zum Königspalast in Neapel und einen Plan für St. Peter. Ein anderer Codex Giulianos, in Siena, enthält gleichfalls sowohl Skizzen eigener und

fremder Entwürfe (aufgezählt von Jahn in v. Zahns Jahrbb. für Kunstwissenschaft V, S. 172 ff.), als auch Aufnahmen nach der Antike (aufgeführt von Müntz in den Mémoires etc. [s. oben]).

Bramantino (Bartol. Suardi aus Mailand) vermass und zeichnete die Ruinen Roms, aber daneben auch romanische Bauten aus Mailand und Pavia. Sein von Vasari erwähntes Skizzenbuch ist neuerdings publiziert von Mongeri (Mailand 1875).

Venezianische Miniatoren machten aus solchen frühen Aufnahmen, die ihnen in die für alles geübten Hände gerieten, zierliche Zeichnungen in Silberstift. Sammlungen solcher in venez. Kabinetten, s. Marcantonio Michiel (den „Anonymus des Morelli", bei Anlass des Kabinetts Vendramin (Notizie d'opere di disegno, ed. Frimmel, p. 108).

Im übrigen Italien bilden besonders die Ruinen von Verona eine Art von Schule um sich her.

Die Reste von Verona, Theater, Amphitheater, Prachtthore etc. zwar herausgegeben von Giov. Carotto (Holzschnittwerk von 1540, mit Text Sarainas, vgl. Vasari V, p. 290 [Le M. IX, p. 179, Nota], v. di Giocondo), aber nach den Zeichnungen des berühmten Gio. Maria Falconetto (geb. 1458, starb 1534, vgl. Vasari I. c. 319, 323 [203, 206, 207]). Dieser hatte ausserdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Prinzip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte 12 Jahre lang in Rom die Altertümer studiert, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um seinen Unterhalt zu gewinnen; auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrien hatte er durchsucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurationen. Später besuchte er Rom noch oft, auch in Gesellschaft Cornaros (§ 12). Seine Praxis betraf nur kleinere Bauten, er machte sich aber Luft durch das Entwerfen kolossaler Phantasiepläne, welche seinen römischen Eindrücken entsprachen.

Fra Giocondo von Verona (geb. 1435) ging ebenfalls von den dortigen Resten zu denjenigen von Rom über. Sein Jammer über die hier noch immer fortlaufende Zerstörung, selbst zum Behuf des Kalkbrennens, in einem Brief an Lorenzo magnifico, Fabroni, Laur. Med. vita. Adnot. 146.[1])

---

[1]) Fast unbegreiflich erscheint der Vandalismus, den die kunst- und altertumsfreundlichen Päpste von Martin V. bis auf Leo X. in der Bereitwilligkeit offenbaren, mit der sie die antiken Bauten ihres Marmors und Travertins berauben lassen, um Bausteine und Kalk zu gewinnen. L. B. Albertis Klage darüber: de re aedificat. L. VI., c. 1; L. X., c. 1. — Vgl. Kultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 224 ff.; IV. Aufl. I, S. 200 ff. Gregorovius, Geschichte Roms im Mittelalter, VII. S. 557: E. Müntz, Les monuments antiques de Rome au 15me siècle, in der Revue archéolog. 1876 ff. und 1884 ff. — Martin V. gab auch kirchliche Bauten, welche in der Zeit des Exils verfallen waren, zur Plünderung preis, um Material für ein neues Paviment im Lateran zu gewinnen; s. das Breve von 1425 bei Reumont Gesch. der Stadt Rom, III, 1, S. 515. — Vgl. § 7. — Selbst päpstliche Dekrete, welche Unverletzlichkeit der antiken Bauten vorschrieben, wie dasjenige Pius' II. von 1462 (Müntz, Les arts I, p. 352 s., Theiner, Cod. diplomat. III, p. 422 s.), konnten hier nicht helfen. Pius II. klagte: Impia ter centum si sic gens egeris annos nullum indicium nobilitatis erit (Mabillon, Mus. ital. I, 1, p. 97). — Noch gewissenloser trieb es später Sixtus V., der das Septizonium abtragen liess, und Paul V., der das Nervaforum zerstörte.

§ 27.

Studien des XVI. Jahrhunderts.

Mit dem XVI. Jahrhundert steigt der Eifer auf das höchste; es geschieht ein Versuch zur vollständigen idealen Restauration des alten Rom, in Verbindung mit Aufnahmen in allen Gegenden. Die Abnahme dieses Strebens trifft zusammen mit dem neuen aktiven Bautrieb der Gegenreformation (§ 10). Keinem Architekten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstübung den grössten Einfluss hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.

Bramante in Rom (vgl. § 49) unter Alexander VI. (seit Ende 1499), schon bejahrt, „einsam und gedankenvoll"; Vasari IV, p. 155 (Le M. VII, p. 129), v. di Bramante; in Florenz Aufnahmen von ihm, einiges mit genauer Massangabe. Nach Lomazzo, tratt. dell' arte, p. 410 wies er besonders die verschiedenen Behandlungsweisen an den römischen Gebäuden, d. h. die wahre Freiheit innerhalb des Normalen durch genaue Vermessung nach, und der ihm ebenbürtige Peruzzi teilte dies Streben. — Vgl. vor allem die grundlegende Biographie des Meisters in H. v. Geymüllers Text zu den „Ursprüngl. Entwürfen für St. Peter", Wien, 1875.

Auch Rafael erweist sich als wahren Menschen der Renaissance, indem er von der kostbaren Zeit seiner letzten Jahre einen Teil dem alten Rom widmet. Leider stehen uns über diesen Punkt nur wenige sicher datierte Aussagen zu Gebote. Zunächst sind in Leos X. Breve vom 27. August 1515 (Bottari VI, 25; Passavant, Raphael, I, S. 537) noch keine auf die graphische Restauration der antiken Stadt abzielenden Gesichtspunkte ins Auge gefasst, sondern nur die antiken Marmortrümmer der Aufsicht Rafaels unterstellt, um sie entweder zum Bau von St. Peter zu verwenden oder, soweit sie Inschriften und „monumenta" (d. h. Reliefs) enthielten, „ad cultum literarum romanique sermonis elegantiam excolendam" aufzubewahren. Erst Celio Calcagnini spricht 1519 in einem Brief an Jakob Ziegler (Coelii Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101; übersetzt bei Passavant, Raphael, I, S. 244 ff.; über die Abfassungszeit s. Passavant a. a. O. S. 246 und Tiraboschi, Storia della letteratura ital. VI, p. 67) von umfassenden Ausgrabungen und restaurierter Darstellung des antiken Rom, wie sie Rafael unter Benutzung der alten Autoren und unter Beihilfe des Fabio Calvi von Ravenna ausführe. Über das innige Verhältnis des Künstlers zu diesem wahren Humanisten giebt der Brief wertvollen Aufschluss; vgl. auch Kultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 318; IV. Aufl. I, S. 308. Jedenfalls besitzt Calvi, der für Rafael den Vitruv übersetzte, grössere Ansprüche, als sein Ratgeber in archäologischen Fragen zu gelten, als Andreas Fulvius, wenn dieser auch in der Vorrede seiner 1527 erschienenen Antiquitates urbis behauptet, Rafaels Zeichnungsstift geleitet zu haben; s. die Stelle bei Passavant S. 306, Nota.

Dass Rafael mitten im Vermessen und Restaurieren starb (1520), meldet Paolo Giovio (Elogium Raphaelis, bei Tiraboschi, Stor. della letteratura ital., ed. Venez. 1796, Tom. VII, parte IV, p. 1643; auch bei Passavant I, S. 553 f. und bei Springer, Rafael und Michelangelo, II. Aufl. I, S. 302) und Marcantonio Michiel in seinem Brief vom 11. April 1520 (im „Anonimo di Morelli", p. 210).

— Vgl. dazu Cajus Silvanus Germanicus, in statuam Leonis X., Romae 1524: von der Aufgabe, das alte Rom bis zu den Fundamenten blosszulegen und aufzuzeichnen, sei Rafael „in limine primo“ durch den Tod abgerufen worden. — Ob die 1532 beabsichtigte Publikation einer Ansicht des alten Rom von Rafael (und wohl vollendet von seinen Schülern), von welcher, als von einer „bellissima cosa e molto copiosa“ der Gesandte Peregrino an den Herzog von Mantua berichtet, wirklich ausgeführt wurde? Einen andern 1532 veröffentlichten Plan von Rom „secondo che antichamente era edificata a tempo de l'antichi romani“ erwähnt der gleiche Gewährsmann in einem kurz vor jenem ersten abgefassten Briefe; Archivio storico dell' arte, II, p. 251. Ob dieser letztere Plan identisch ist mit dem 1532 publizierten „Simulachrum antiquae urbis Romae cum regionibus“ des Fabio Calvi? Vgl. über letzteres Werk Müntz, Raphael, p. 614.

Der berühmte, bald Castiglione, bald Rafael zugeschriebene Bericht an den Papst ist, auch wenn er Rafael nicht angehören sollte, für die archäologische Richtung und Methode jener Zeit von bedeutendem Wert. Er beklagt die Zerstörungen, schreibt sie nicht bloss den Barbaren sondern auch den Päpsten zu, beschwört Leo um Schutz für das noch Vorhandene, mahnt ihn zu eigenen, römerwürdigen Bauten, und stellt dann als Ziel die Restauration auf „nach den Resten, die man heute noch sieht, mit den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, dass man sie infallibilmente so restaurieren kann, wie sie gewesen sein müssen“. Es folgt eine Andeutung über einen hiefür angeblich wichtigen Autor, den Publius Victor; endlich wird die Methode des Aufnehmens festgestellt und zum erstenmal Plan, Aufriss und Durchschnitt gesondert verlangt. — Über die Frage nach dem Autor nur so viel, dass, falls das vielleicht von Castiglione in der Form redigierte Schriftstück dem Inhalte nach Rafael angehört, dieser es erst kurz vor seinem Ende verfasst haben kann, da er seinen Aufenthalt in Rom als bereits zwölfjährig (nach der vatikan. Handschrift elfjährig) bezeichnet. Für Rafael ist besonders E. Müntz (Raphael, p. 603 ff., mit vielfach überzeugender Wärme eingetreten. —

Rafael schickte Zeichner durch ganz Italien, Winckelmann (Anmerkungen üb. d. Baukunst d. Alten, S. 35 f.) kannte Aufnahmen des Tempels von Cora, die er dem R. selber zuschrieb und wusste von einem Band ähnlicher Zeichnungen bei Lord Leicester. Wahrscheinlich waren auch die Aufnahmen aus Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna, welche Giulio Romano 1544 dem Vasari (V, p. 552 [Le M. X, p. 112], v. di Giulio) in Mantua vorwies, in Rafaels Auftrag „von Giulio und andern“ gemacht worden; die Zeichner werden sich in die Aufgabe geteilt und dann Kopien unter einander ausgetauscht haben.

Mit Serlios Werk beginnen um 1540 Publikationen von dauernder Bedeutung; in der Widmung des III. Buches behält er sich auch die Veröffentlichung der ihm noch unbekannten Überreste in Südfrankreich vor.

In den Aufnahmen des jüngern Ant. da Sangallo, die sich noch in der florentinischen Sammlung vorfinden, bemerkt man bereits Projekte zur Verbesserung einzelner Fehler der Alten, z. B. des Bogens der Schlussnische im Pantheon (Vasari V, p. 492 [Le M. X, p. 46], im Kommentar zur v. di Ant. da Sangallo). Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wandten namhafte Architekten noch immer eine Reihe von Jahren auf die römischen Ruinen, so Bartol. Genga Vasari VI. p. 326 [Le M. XI. p. 96], v. di Genga) und Andrea Palladio.

§ 28.

Einfluss des Vitruv.

Mit dem XVI. Jahrhundert erreicht auch der Einfluss des Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit, M. Vitruvius Pollio seinen Höhepunkt. Fortan glaubte man vor allem das Altertum nach seinen eigenen Aussagen richten zu können; Vitruv nahm in der Baukunst bald eine ähnliche Stelle ein wie schon vorher Cicero in der Latinität, und es bildete sich eine höchst eifrige Partei in seinem Namen.

Vitruv war nie ganz vergessen, aber zur Zeit der Frührenaissance schadete ihm vor der Hand die schlechte Beschaffenheit des Textes, die schwierige Auslegung und die innere Mangelhaftigkeit, da er z. B. keine Lehre vom Gewölbebau (oder nur vom falschen, VII, 3) enthält. Alberti, de re aedificatoria benutzt ihn ohne ihm irgend eine Ehre anzuthun und überbietet ihn sehr an Vielseitigkeit.

Francesco di Giorgio, der zuerst die Ruinen mit Vitruv verglich (§ 26) und in seinem Traktat die Säulenordnungen nach Vitruv behandelte, fügte doch ein Wort bei, welches für die ganze Renaissance gilt: seine Regeln seien mühsam aus den Alten gezogen, die Kompositionen aber, welche er mitteilt, sein Eigentum. Die Renaissance hat das Altertum nie anders denn als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen behandelt.

Antonio Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 18) meint, wenn auch, wie zu seiner Zeit Alberti, so im Altertum „alcuno autore“ Regeln für die Baukunst aufgestellt habe, so könnten sich diese doch immer nur auf das Allgemeine beziehen; nur indem man den Resten des Altertums selbst nachspüre, erkenne man die „invenzioni“, die jedes Künstlers Eigentum seien, eine Gabe der Natur oder der Lohn des Fleisses.

Francesco und sein damaliger Herr, Federigo von Urbino, berieten alle Gelehrten über die Erklärung Vitruvs.

Die erste Ausgabe 1511 die des Fra Giocondo, welcher damit bis in sein hohes Alter gewartet hatte; Vasari V, p. 265, Nota 1 (Le M. IX, p. 158 s. und Nota), v. di Giocondo, wo auch seine übrigen archäologischen Arbeiten verzeichnet sind.

Rafael schrieb 1514 oder 1515 in einem unbezweifelten Briefe: „Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiss aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel, als genug wäre.“ Lettere pittoriche I, 52; II, 5.

In seiner letzten Zeit hatte er eine freie Ansicht gewonnen und verteidigte und widerlegte den Vitruv mit Gründen, im liebenswürdigsten Eifer. Coel. Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101.

Baldassar Peruzzi entwarf den Dom von Carpi „nach Vitruvs Regeln“ und zeichnete nach 1527 fortlaufende Illustrationen zu diesem Autor. Vasari IV, p. 598, vgl. 604 (Le M. VIII, p. 226, vgl. 231), v. di Peruzzi.

Höchst fanatisch redet Serlio in seiner Architettura (ed. Venez. in 4., 1584, p. 69, 99, 112, 159 b, wozu aus der venez. Folioausgabe 1544 die Stelle S. 155

nachzutragen ist). Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer Recht, auch gegen Römerbauten; diese sind nach Vitruv zu beurteilen; die ihm Zuwiderhandelnden sind Ketzer etc. Am Schluss des III. Buches die Aufzählung aller eifrigen Vitruvianer.

Die sich allgemach ansammelnde Vitruvliteratur musste sich der italienischen Sprache bedienen, weil lateinische Erklärungen die Sache nur noch mehr erschwert hätten.

Übersetzungen des Vitruv mit Erklärungen und meist auch mit Abbildungen:

Eine handschriftlich in der Biblioteca Magliabecchiana zu Florenz bewahrte Übersetzung ist nach Milanesi (Note zu Vasari III, p. 72) „zweifellos" von Francesco di Giorgio geschrieben und vielleicht auch von ihm angefertigt.

Fabio Calvi, Manuskript in München, Vasari IV, p. 379, Nota 2 (Le M. VIII, p. 56, Nota); angefertigt für Rafael, vgl. § 27.

Cesariani 1521, Vasari IV, p. 150 (Le M. VII, p. 126), v. di Bramante, mit der stark berichtigenden Nota;

Caporali 1536, Vasari III, p. 598, Nota (Le M. VI, p. 57 Nota, 58 Nota), v. di Perugino; ebenda p. 694 (p. 145) Nota, v. di Signorelli;

Daniele Barbaro 1567, unter den spätern die berühmteste; manche richtige und geistreiche Idee findet sich hier zuerst, vgl. ad. Vitr. III, 2 und IV, 2, wo von der Säulenschwellung und von den Konsolen in den Giebelschrägen die Rede ist.

Über einzelne schwierige Partien schrieb Gio. Batt. Bertano 1558, der sich auch z. B. um die Theorie der ionischen Volute bemühte; Vasari VI, p. 488, Nota 3 (Le M. XI, p. 248, Nota), v. di Garofalo.

Battista da Sangallo, Bruder des im § 27 genannten, hinterliess Erläuterungen, deren Herausgabe unterblieb; Manuskript in der Bibliot. Corsini zu Rom; Vasari V, p. 472, Nota 1 (Le M. X, p. 21), v. di Ant. da Sangallo. Über die Bemühungen des florent. Chorherrn Gio. Norchiati s. Vasari VII, p. 227, Nota 2 (L. M. XII, p. 234, Nota), v. di Michelangelo.

§ 29.

Die spätern Vitruvianer.

Im Jahre 1542 trat in Rom die vitruvianische Akademie zusammen, welche es indes nicht weit über ein kolossales Programm hinaus brachte. Die in dieser Richtung eifrigsten Bauherrn waren damals reiche Venezianer. Zu der Abnahme dieses Fanatismus trugen die Werke und auch die Worte Michelangelos nicht Weniges bei.

Der Verein und das Programm: Lettere di Claudio Tolomei, ed. Venez. 1589, fol. 103 ss.; — Lettere pittoriche II, 1 samt Bottaris Anmerkung. — Über Kardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II., ein Hauptmitglied, vgl. Ranke, Päpste I, S. 281, 502, Vasari VII, p. 106 (Le M. XII, p. 132), v. di T. Zucchero, und V, p. 518 (Le M. X, p. 81), im Kommentar zu v. di Antonio da Sangallo, welcher ein Bad im antiken Stil für den Kardinal entwarf, s. unten.

Den besten Gewinn mag der damals noch junge Vignola gehabt haben, der im Dienst der Akademie noch einmal die Ruinen von Rom vermass.

In Venedig beseitigte Jacopo Sansovino die Frührenaissance als angeblicher Vertreter der strengern vitruvischen Richtung; diese wurde gerühmt sowohl an seinen Privatpalästen als an seiner Biblioteca. Bei Anlass der Ecke des Gebälkes (vgl. § 53) der untern dorischen Ordnung der letztern geriet aber das ganze antiquarische Italien in Bewegung; Kardinal Bembo schickte die Lösungen verschiedener Baukenner ein, und auch Tolomei, der Sekretär der vitruvianischen Akademie, gab im Namen derselben eine Meinung ab; allein Sansovino hatte schon eine Lösung bereit, durch welche er alles zufrieden stellte. Vasari VII, p. 502 (Le M. XIII, p. 84); v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino (Sohn des Meisters), Venez. fol. 44 und 113, wo die Geschichte nicht ohne Übertreibung erzählt wird.

Michelangelos Bestreben, die „Ketten und Schlingen wieder zu zerreissen", welche die Baukunst sich anlegen liess; man wurde inne, dass er sich überhaupt „weder auf ein antikes noch auf ein modernes architektonisches Gesetz verpflichtet halte". Bei Anlass seines schönsten Entwurfes von fünfen für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sagte er selbst: „Weder Römer noch Griechen haben in ihren Tempeln etwas Ähnliches erreicht." Vasari VII, p. 193, 233, 263 (Le M. XII, p. 205, 239, 265), v. di Michelangelo; sein Hohn über einen vornehmen Vitruvianer (p. 280).

Er befreite die Kunst mehr als gut war. Sie hatte vielleicht keine einzige wahrhaft grosse Kombination eingebüsst gehabt aus Rücksicht auf ein Buch, das keinen Bogen wölben lehrte und selbst für das im XVI. Jahrhundert Alltägliche keine Vorschrift enthielt, wohl aber vor Verwilderung der Einzelformen warnte.

Ein verspätetes Bedauern, dass nicht auch für die Malerei ein solches antikes Regelbuch erhalten geblieben, bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 22.

V. Kapitel.

Die Theoretiker.

§ 30.

Leon Battista Alberti.

Da nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangeht (§ 24), so befremdet es nicht, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neugeborenen Architektur zu finden ist. Schon erhebt sie sich von der Beobachtung zur Regel und zur Theorie bei dem grossen Leon Battista Alberti.

Vgl. § 24 und: Kultur d. Renaiss., III. Aufl. I, S. 168; IV. Aufl. I, S. 151. Auf jene Jugendschrift über die Malerei folgte sein Hauptwerk über das Bauwesen. Die noch eigenhändig vorhandene ital. Bearbeitung, arte edificatoria (in den opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci, Tom. IV) reicht bis ins

III. Buch, und so weit glaube ich diese zitieren zu müssen; von da an aber den ebenfalls von ihm redigierten latein. Text de re aedificatoria. Allem Anscheine nach ist das Werk zwischen 1450 und 1452 geschrieben, zu Albertis Lebzeiten († 1472) aber wohl nur einem kleinen Kreise befreundeter Humanisten bekannt gegeben und noch nicht in Abschriften verbreitet worden. Die Notiz des Mattia Palmieri (Opus de temporibus suis, in Rer. ital. script. ed. Tartinio, I, p. 241), dass Alberti sein Buch dem Papst Nikolaus V. gezeigt habe (ostendit), ist nicht von einer eigentlichen Überreichung oder gar Widmung zu verstehen; vgl. Paul Hoffmann, Studien zu L. B. Albertis zehn Büchern de arte aedific. Nach dem Tode Albertis hat ein Vetter Angelo Polizianos, Bernardo, das Manuskript kopiert und diese Abschrift mit einem Empfehlungsbrief Polizianos (den Tiraboschi in das Jahr 1480 setzt) Lorenzo de' Medici überreicht. Diese Kopie ist wohl mit dem Exemplar der Bibliot. Laurenziana LXXXIX, cod. 113, identisch. Eine andere Abschrift von 1483 befindet sich in der Bibl. Vaticana, in die sie aus Urbino gelangte; vgl. Mancini, Vita di L. B. Alberti, p. 392, Nota 4. — Der erste Druck erfolgte 1485 in Florenz. Die italienischen Ausgaben seit dem XVI. Jahrhundert sind Übersetzungen Späterer.

Die betreffenden Hauptstellen: arte edificatoria, p. 229, 238, 240 (im I. Buche) und de re aedificatoria, L. VI, cap. 2 und 5, L. IX, c. 3 und 5.

Die gothische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im einzelnen ausgedrückt sein müssten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt, und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und geniesst.

In der genannten Jugendschrift della pittura (op. volgari IV, p. 41) leitet er sogar die Baukunst von einer präexistierenden Malerei ab: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt; — die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen.

Im Hauptwerk: das Gesetz der Abwechselung, des anmutigen Kontrastes (vgl. § 286) in Verbindung mit der Symmetrie (varietà und parilità delle cose); in Betracht der Abwechselung geht er sehr weit, vielleicht im Hinblick auf römische Kaiserthermen, Paläste etc. Es soll z. B. nicht Eine Linie das Ganze beherrschen, da gewisse Teile schöner erscheinen, wenn sie gross, andere, wenn sie klein gebildet sind, die einen, wenn sie in geraden, die andern, wenn sie in geschwungenen Linien laufen, u. s. w. Von der Schönheit der Säule ist A. wie die spätern Theoretiker (z. B. Serlio, p. 98) bis zum lauten Enthusiasmus durchdrungen.

Die Hauptschilderung einer trefflichen Komposition im VI. Buche, vorwiegend eher negativ; am Ende: omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda, was verschiedene Deutungen zulässt. Sehr bedeutend ist seine ästhetische Festsetzung der kubischen Verhältnisse der Innenräume. Vgl. § 89.

Sein Versuch einer allgemeinen Bauästhetik im IX. Buch, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen, doch nicht unwichtig. Sein höchster Ausdruck: concinnitas, d. h. wohl das völlig Harmonische. Das Grundgefühl, welches das Schlussurteil über einen Bau spricht, will er nicht genauer untersuchen, er nennt es ein unergründliches Etwas, „Quippiam“, quod quale ipsum sit, non

reparare. Doch hatte er sich (VI, c. 4) sehr gegen die Ignoranten verwahrt, die da meinten, das Urteil über Bauschönheit beruhe nur auf einer soluta et vaga opinio und die Bauformen seien gesetzlos und wandelbar, wie es jedem beliebe.

§ 31.

Die Nachfolger bis auf Serlio.

Die nächsten Theoretiker nach Alberti scheinen, soweit sich urteilen lässt, ihn benützt zu haben. Aufzeichnungen über Mechanik und Konstruktion, über Wasserbauten und den mathematischen Teil der Kunst überhaupt mehren sich gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Später absorbiert eine Zeitlang die Bearbeitung des Vitruv (§ 28) diese Kräfte, worauf wiederum grosse neue Sammelwerke sowohl als Bauencyklopädien entstehen.

Das reichillustrierte Manuskript der Baulehre des Antonio Averulino, genannt Filarete, begonnen 1460, beendet Anfang 1464, in der Bibliot. Magliabecchiana zu Florenz (Cod. 130, Klasse XVII); eine für Matthias Corvinus bestimmte Kopie auf der Markusbibliothek zu Venedig; die Textproben bei Gaye, carteggio I. p. 200—206 enthalten ausser jenem Fluch über das Gothische (§ 22) einen Segensspruch über die Renaissance, sodann ein merkwürdiges Verzeichnis aller damaligen berühmten Künstler der neuen Richtung. Vgl. § 91. — Eingehende Charakteristik und Inhaltsangabe des Werkes in der Abhandlung von Dohme: Filaretes Traktat etc. (Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen I, S. 225 ff., und bei W. von Oettingen, Antonio Averlino, genannt Filarete. Leipzig 1888. Dazu die Publikation durch W. von Oettingen in den Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 1890.

Der um 1480 verfasste Trattato d' architettura civile e militare des Francesco di Giorgio (§ 28) ist nach dem Turiner Kodex (andere Handschriften in der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz und in Siena) publiziert von Carlo Promis Turin 1841; Auszüge bei Della Valle, Lettere sanesi, III, p. 108; die etwas vorgerücktere Zeit erkennbar durch das seitherige Erwachen verschiedener Richtung, wovon nur das Wenigste die Billigung des Autors hat; er findet lauter „Irrtümer, schlechte Proportionen und Fehler gegen die Symmetrie". — Ein anderer Kodex mit Skizzen zu Werken der Kriegsbaukunst und Kriegsmaschinen befindet sich gleichfalls in der Bibl. Magliabecchiana, ein weiterer in Siena; vgl. auch Ant. Pantanelli, Di Franc. di Giorgio Martini pittore, scultore e architetto senese. Siena, Gati, 1870.

In Lionardos Papieren vieles über Mechanik; sein Mühlenbuch etc.; vgl. die Publikation von J. P. Richter, The literary works of L. da Vinci.

Über Fra Giocondo, seinen Wasser- und Brückenbau und seine theoretische und allseitige Gelehrsamkeit vgl. Vasari V, p. 262, 266 ss., 273. (Le M. IX, p. 156, 160, 162, 165), v. di Fra Giocondo, Text und Noten.

Präzise Geister achteten an der Baukunst überhaupt mehr die mathematische als die künstlerische Seite. Federigo von Urbino (§ 11) schreibt 1468: „Die Architektur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewissheit in sich haben" (Gaye, carteggio I, p. 214, vgl. 276).

Sebastiano Serlio von Bologna und sein Sammelwerk dell' architettura (mit verschiedenen Titeln der einzelnen Bücher): die erste Ausgabe in Folio.

Venedig seit 1540; wir zitieren die verbreitetere Quartausgabe, Venedig 1584. Nicht in theoretischer, sondern mehr in zufälliger Ordnung Aufnahmen aus dem Altertum und eine grosse Anzahl von Bauten und Entwürfen der Renaissance, zum Teil von der Erfindung des Autors, zum Teil nach Zeichnungen des Baldassar Peruzzi, den er mehrmals dankbar nennt. Die Wirkung des Buches nach der ungünstigen Seite § 12.

§ 32.

Polifilo.

Neben der Theorie und der mathematischen Begründung hat auch der Gegenpol, die bauliche Phantastik, in der Literatur ein Denkmal hinterlassen.

Der architektonisch-allegorische Roman Hypnerotomachia des Polifilo, d. h. des im Orient gereisten Dominikaners Fra Francesco Colonna von Venedig, geboren um 1433, gestorben erst 1527. Die Abfassung des Werkes nach 1485, der erste Druck 1499; seither mehrere Ausgaben, mit den Originalholzstöcken gedruckt, ohne Seitenzahlen; Auszüge bei Temanza, vita de' più celebri architetti e scultori veneziani. Vgl. Kultur d. Renaiss., III. Aufl. S. 233; IV. Aufl. I, S. 211 f., und A. Ilg, Über den kunsthistor. Wert der Hypner. Polifili. Wien 1872. Es ist eine Liebesgeschichte in mythologischem und märchenhaftem Kostüm, welche wesentlich als Anlass dient zur Beschreibung und Abbildung idealer Gebäude und Räumlichkeiten. Vgl. § 25, 64 (Fig. 7).

Indes werden weder Theoretiker noch Poeten so klar, als wir es wünschen möchten, von dem grossen Übergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Teil durch sie selber vollzieht. Teils sind sie sich der Dinge nicht bewusst, teils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte die Renaissance als den Stil der Verhältnisse in Raum und Flächen im Gegensatz zu allem früheren erkennen.

Der Raumstil, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein exkludierender Gegensatz der organischen Stile, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen.

Die organischen Stile haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Peripteraltempel, der gothische die mehrschiffige Kathedrale mit Fronttürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen. Der spätrömische Stil ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gothischen Stil (§ 19) in ungleichem Grade weiter lebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht.

§ 32a.[1]

Die Baulichkeiten in den Gemälden.

Eine weitere Kunde des Baugeistes der Renaissance in ihren jeweiligen Wandlungen ist zu gewinnen aus den in der Malerei dargestellten Archi-

[1] Um für die Leser, welche durch die früheren Auflagen bereits mit der Einteilung dieses Buches vertraut sind, eine störende Verschiebung in der Numerierung der Paragraphen zu vermeiden, wurde dieser neue § mit 32a statt 33, und ebenso § 46a und 146a bezeichnet.

tekturen, indem dieselben ungehemmt auch solche Gedanken verwirklichen, welchen die Ausführung versagt war.

Perspektivische Idealansichten seit Brunellesco, welcher laut Vasari (II p. 332 [Le M. III, p. 197] vita di Brunellesco) zunächst vorhandene Gebäudegruppen, wie z. B. die Umgebung des Baptisteriums und des Signorenpalastes vollkommen linienrichtig aufnahm, daneben aber den Intarsiatoren (§ 151. 152) die Dar-

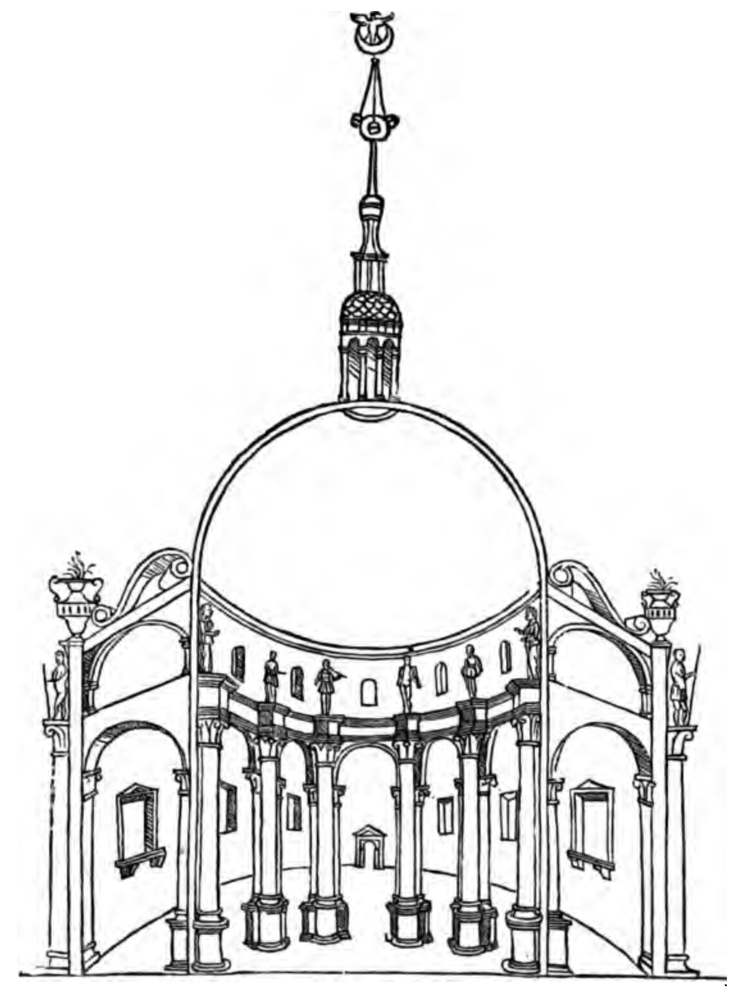


Fig. 7. Kuppel aus Polifilo.

stellung von Gebäuden beibrachte, und diese waren und blieben perspektivisch genaue Idealbauten. (Verzeichnis bis ins XVI. Jahrhundert a. a. O.; vgl. Abbildung in § 152.)

In Urbino (Belle arti) das Tafelbild eines fast symmetrischen menschenleeren Platzes mit Prachtbauten, von Piero della Francesca oder Luciano da Laurana, wahrscheinlich zur Staffierung mit einer Historie bestimmt.

Im ganzen XV. Jahrhundert reichlicher Gebrauch von oft sehr prächtigen, ersonnenen Baulichkeiten in Fresken und auf Tafelbildern, teils als von aussen gesehen, teils als Räumlichkeit für den dargestellten Vorgang selbst; für uns eine sehr wesentliche Ergänzung des wirklich Ausgeführten. (Übersicht im Cicerone, VIII. Aufl. S. 109 ss.)

Mit dem XVI. Jahrhundert sofort bei Rafael die berühmte Räumlichkeit der Schule von Athen, nach einer Skizze des Bramante; bei seinen Schülern die der Taufe Konstantins, der Schenkung von Rom.

Zugleich an Wänden von Sälen gemalte Hallenprospekte als Scheinerweiterungen des Raumes, ja mit der Absicht auf Täuschung. (Baldassare Peruzzi im ersten obern Saal der Farnesina; schon bei ihm dieselbe Kunst im Zusammenhang mit der Szenenmalerei für die Theater, § 193); eine Gattung, welche zwar der Sitte des Behängens der Wandflächen mit gewirkten Teppichen nachstehen musste und bisweilen in geringe Hände geriet (§ 169), dennoch aber sich bis in die Spätzeit des Barocco behauptete, teils bloss mit baulichen und dekorativen Formen, teils belebt mit Figuren und etwa auch mit Historien. Durch den fortdauernden Zusammenhang mit der allmählich sehr wichtigen Theatermalerei blieb auch der Prospekt in Fresko noch immer in einer gewissen Höhe und ergänzt nun für die geschichtliche Betrachtung das allgemeine Bild des Barocco.

VI. Kapitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

§ 33.

Unvermeidlichkeit des römischen Details.

Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance (§ 30, 32) ist, hatte schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart betroffen durch das gothische Detail, welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt entstammte; dagegen hätte sie sich von der Formensprache der Römer schon deshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien.

Dazu kam aber noch das stärkste allgemeine Vorurteil für das alte Rom. Es ist ganz unnütz, zu fragen, ob die Italiener ein neues eigentümliches Detail hätten schaffen sollen oder können. Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Kunst, drängte längst auf den allgemeinen Sieg des Antiken hin; die Sache war im Grossen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Beistimmung fragte.

Für Mittelitalien handelte es sich zugleich um einen Sieg der Form über den Stoff: eine bunte Inkrustation von Marmor aller Farben und von Mosaik

tekturen, indem dieselben ungehemmt auch solche Gedanken verwirklichen, welchen die Ausführung versagt war.

Perspektivische Idealansichten seit Brunellesco, welcher laut Vasari (II p. 332 [Le M. III, p. 197] vita di Brunellesco) zunächst vorhandene Gebäudegruppen, wie z. B. die Umgebung des Baptisteriums und des Signorenpalastes vollkommen linienrichtig aufnahm, daneben aber den Intarsiatoren (§ 151. 152) die Dar-

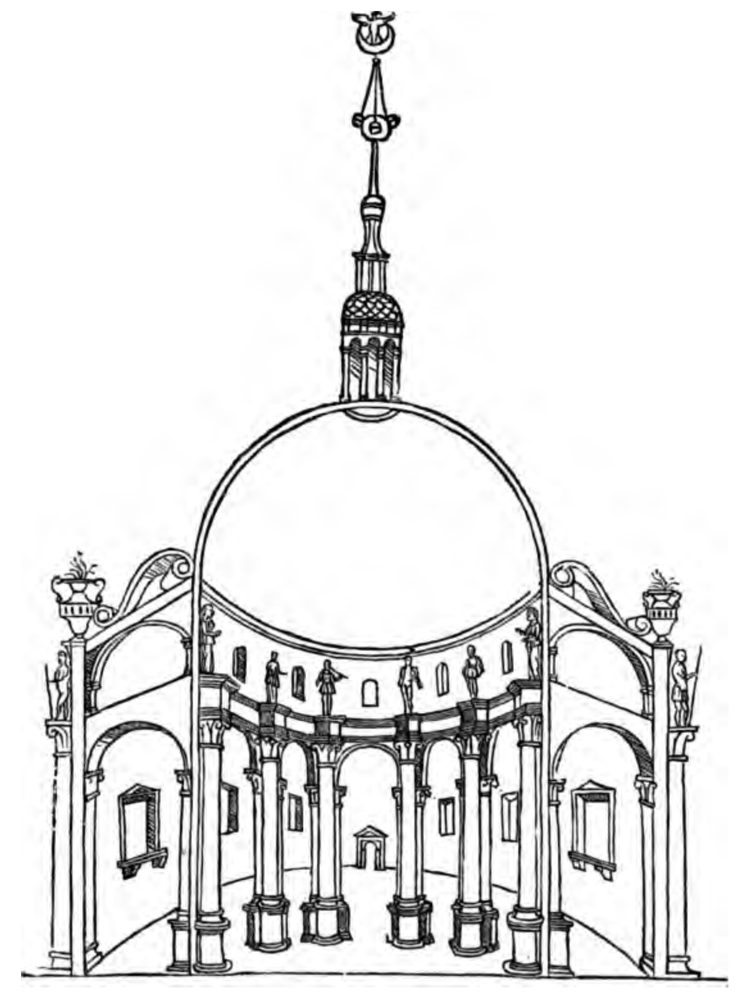


Fig. 7. Kuppel aus Polifilo.

stellung von Gebäuden beibrachte, und diese waren und blieben perspektivisch genaue Idealbauten. (Verzeichnis bis ins XVI. Jahrhundert a. a. O.; vgl. Abbildung in § 152.)

In Urbino (Belle arti) das Tafelbild eines fast symmetrischen menschenleeren Platzes mit Prachtbauten, von Piero della Francesca oder Luciano da Laurana, wahrscheinlich zur Staffierung mit einer Historie bestimmt.

Im ganzen XV. Jahrhundert reichlicher Gebrauch von oft sehr prächtigen, ersonnenen Baulichkeiten in Fresken und auf Tafelbildern, teils als von aussen gesehen, teils als Räumlichkeit für den dargestellten Vorgang selbst; für uns eine sehr wesentliche Ergänzung des wirklich Ausgeführten. (Übersicht im Cicerone, VIII. Aufl. S. 109 ss.)

Mit dem XVI. Jahrhundert sofort bei Rafael die berühmte Räumlichkeit der Schule von Athen, nach einer Skizze des Bramante; bei seinen Schülern die der Taufe Konstantins, der Schenkung von Rom.

Zugleich an Wänden von Sälen gemalte Hallenprospekte als Scheinerweiterungen des Raumes, ja mit der Absicht auf Täuschung. (Baldassare Peruzzi im ersten obern Saal der Farnesina; schon bei ihm dieselbe Kunst im Zusammenhang mit der Szenenmalerei für die Theater, § 193); eine Gattung, welche zwar der Sitte des Behängens der Wandflächen mit gewirkten Teppichen nachstehen musste und bisweilen in geringe Hände geriet (§ 169), dennoch aber sich bis in die Spätzeit des Barocco behauptete, teils bloss mit baulichen und dekorativen Formen, teils belebt mit Figuren und etwa auch mit Historien. Durch den fortdauernden Zusammenhang mit der allmählich sehr wichtigen Theatermalerei blieb auch der Prospekt in Fresko noch immer in einer gewissen Höhe und ergänzt nun für die geschichtliche Betrachtung das allgemeine Bild des Barocco.

VI. Kapitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

§ 33.

Unvermeidlichkeit des römischen Details.

Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance (§ 30, 32) ist, hatte schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart betroffen durch das gothische Detail, welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt entstammte; dagegen hätte sie sich von der Formensprache der Römer schon deshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien.

Dazu kam aber noch das stärkste allgemeine Vorurteil für das alte Rom. Es ist ganz unnütz, zu fragen, ob die Italiener ein neues eigentümliches Detail hätten schaffen sollen oder können. Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Kunst, drängte längst auf den allgemeinen Sieg des Antiken hin; die Sache war im Grossen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Beistimmung fragte.

Für Mittelitalien handelte es sich zugleich um einen Sieg der Form über den Stoff: eine bunte Inkrustation von Marmor aller Farben und von Mosaik

an den wichtigsten Kirchenfassaden musste weichen vor der ernsten Plastik des römischen Details, mochte auch letzteres thatsächlich ebenfalls nur äusserlich einem Kernbau aus anderem Stoffe angefügt werden, wie schon bei den alten Römern selbst.

Ausserdem adoptierte man nach Kräften auch die Gesetze der römischen Konstruktion. Dabei wusste man jedoch nichts Anderes, als dass Anlage, Hauptformen und Verhältnisse gemäss dem jedesmaligen Zweck und der Schönheit erfunden werden müssten.

Die Renaissance kennt beinahe gar keine Nachahmungen bestimmter einzelner Römerbauten. Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetiert und überhaupt das Antike nur im Sinn der freisten Kombination verwertet. Vgl. § 28 das Wort des Franc. di Giorgio. Die Proportionen sind vollends ohne Ausnahme frei gewählt und der Einfluss der antiken Ordnungen auf sie nur ein scheinbarer. In That und Wahrheit hängt die Behandlung der Ordnungen eher von den Proportionen ab.

§ 34.

Das Verhältnis zu den Zierformen.

Anfangs schied man nicht, was der guten oder der gesunkenen Römerzeit, was Gebäuden höchsten Ranges oder blossen Verkehrsbauten etc. angehörte; auch vergrösserte und verkleinerte man nach Belieben das für einen bestimmten Massstab Geschaffene.

Ein in Fiesole gefundenes wunderliches ionisches Kapitäl wird von Giuliano da Sangallo zum durchgehenden Muster genommen für die Kolonnade des Hofes von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz; Vasari IV, p. 270 (Le M. VII, p. 211), v. di Giul. da Sangallo. Vieles dergleichen namentlich in den Kranzgesimsen, s. unten. Formen des römischen Dekorationsstiles, von Altären, Sarkophagen, Kandelabern etc. wurden anfangs in die Architektur verschleppt.

Eine grössere Gefahr lag in der plötzlichen und sehr hohen Wertschätzung der klassischen Zierformen überhaupt. Dass dieselben nicht die Architektur überwucherten, verdankt man einzig den grossartigen Bauabsichten und der hohen Mässigung der Florentiner.

Man erwäge die allgemeine Zierlust und Prachtliebe des XV. Jahrhunderts, die rasch wachsende Zahl behender Dekoratoren und die Hingebung der grossen Florentiner selbst an die Dekoration, sobald es ihnen die strenge Kunst erlaubte.

Michelozzo meisselte selber Kapitäle, wenn ihn der Eifer ergriff; so z. B. für eine Thür im Signorenpalast zu Florenz; Vasari II, p. 437 (Le M. III, p. 275), v. di Michelozzo. Schön gearbeitete Kapitäle führten bisweilen zu grösseren Aufträgen; Andrea Sansovino bekam darauf hin die Durchgangshalle zwischen Sakristei und Kirche in S. Spirito zu bauen; Vasari IV, p. 448 (Le M. VIII, p. 121), v. di Cronaca, und p. 511 (162), v. di A. Sansovino.

In der Theorie weist z. B. um 1500 der Neapolitaner Gioviano Pontano (§ 9) dem Ornament die erste Stelle an und gestattet selbst dessen Übertreibung: et in ornatu quidem, cum hic maxime opus commendet, modum excessisse etiam

laudabile est; — der Florentiner Alberti dagegen, der es in seinen Bauten liebte, weist ihm doch in seinem Lehrbuch schon 50 Jahre früher einen nur sekundären Rang an. L. VI, c. 2: Die Schönheit liege in einer solchen Harmonie aller Teile, die bei jedem Hinzufügen oder Weglassen verlieren würde; weil es aber thatsächlich noch immer scheine, als müsse etwas hinzugefügt oder weggelassen werden, und doch das Vollkommenere schwer anzugeben sei, so habe man die Zierformen eingeführt, als eine subsidiaria lux, als complementum der Schönheit. Letztere müsse dem Ganzen eingeboren sein und es durchströmen, während das Ornament die Natur von etwas äusserlich Angeheftetem behalte. L. IX, c. 8 s. nochmalige Ermahnung, den Schmuck zu mässigen und weise abzustufen.

§ 35.

Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk.

Die Säule war in Italien niemals ernstlich durch den gegliederten Pfeiler verdrängt worden; jetzt wurde sie ihrer echten Bildung zurückgegeben und wieder mit ihrer alten Zubehör von Basen und Gebälken in Verbindung gebracht.

Die Begeisterung für die Säule als solche § 30. Von den Gesetzen ihrer optischen Erscheinung weiss Alberti u. a.: Dass Säulen, wenn sie sich von der Luft abheben, schlanker erscheinen als vor einer Wand, und dass schon deshalb die Ecksäule entweder dicker gebildet werden oder mehr Kannelüren erhalten müsse, was optisch denselben Dienst thue. (Letzteres aus Vitruv IV, 4, aber in neuer Anwendung.)

Gegen das Kannelieren überhaupt zeigt die Frührenaissance eher Widerwillen (§ 134). Entscheidendes Beispiel: die vier glatten Portalsäulen an der prächtigen Fassade der Certosa bei Pavia. Am ehesten kannelierte man in Venedig (obere Hallen der alten Prokurazien; Säulenordnung am Mittelstockwerk von Pal. Vendramin-Calergi). Auch ist kannelliert der zierliche Porticus an S. Giacomo maggiore zu Bologna, 1477—81, von einem Meister, welchem wohl auch die ähnlich behandelte Hofhalle des Pal. Bevilacqua angehört. (Die nordische Renaissance dagegen kannelierte später gerne ihre Säulen und Pilaster.)

Brunellesco hat, wo er den Säulen Pilaster entsprechen liess (Inneres von S. Lorenzo in Florenz, Vorhalle der Cappella Pazzi), die letzteren kanneliert, um die Belebung der Wand zu steigern, die ersteren dagegen glatt gelassen, damit sie, die als Träger grosser Obermauern ihre lediglich struktive Bedeutung den nur dekorativ wirkenden Pilastern gegenüber betonen sollen, tragkräftiger erscheinen.

Mit Anspielung auf ein Motto des Lodovico Sforza bildete Bramante (1492) den Schaft einzelner Säulen in der Canonica von S. Ambrogio zu Mailand nach Art von Baumstämmen mit hart am Stamm abgeschnittenen Ästen; vgl. H. v. Geymüller, ursprüngliche Entwürfe für St. Peter, S. 45 f.

Glücklicherweise liess sich Italien seine Bogen auf Säulen nicht mehr nehmen, obwohl es an Einwendungen dagegen nicht fehlte. Am Innenbau der Kirchen sowohl als an der fortlaufenden Halle des Klosterhofes, wie des städtischen Platzes, wird der Bogen ohne Vergleich häufiger angewandt als das gerade Gebälk.

Schon Brunellesco gab bekanntlich dem Bogen seine antike Archivolte wieder, glaubte sich indes doch an feierlichern Bauten (S. Lorenzo, S. Spirito in Florenz) zu einer Art von Gebälkstück zwischen Kapitäl und Bogenansatz verpflichtet. Es sollte dem Eindruck begegnet werden, als könnten die verschieden starken Glieder der zwei auf demselben Kapitäl zusammentreffenden Bogen sich verschieben und einen verschieden starken Druck ausüben, es galt. „den verschiedenartigen Teilen erst eine gemeinsame feste Unterlage zu geben, bevor sie von der tragenden Säule aufgenommen werden" (Bühlmann, die Architektur des klass. Altertums u. der Renaiss., S. 30). Man erreichte hiermit zugleich noch etwas Weiteres: die schlankere Erscheinung der Bogen. — Alberti verlangt um der letztern willen eine Überhöhung der Bogen bis zu $^1/_3$ des Radius, auch deshalb, weil für die Untensicht durch den Kämpfer etwas verloren gehe. Vgl. das Gebälkstück über Säulen, welche die spätrömische Zeit den die Gewölbe tragenden Pfeilern vorsetzte (Konstantinsbasilika, Diokletiansthermen und sonst), sowie die „Kämpfer" der altchristlichen Architektur (Rom, Ravenna etc.) und noch in der gothischen Zeit, hier recht zum Zwecke der Überhöhung der Bogen, die Aufsätze über den Pfeilerkapitellen, z. B. in der Loggia de' Lanzi zu Florenz: ähnlich im XV. Jahrhundert im gothischen Innenbau des Domes von Pienza (Abbildung in § 77). In Florenz selbst bot ein Vorbild aus der Zeit der Protorenaissance der Kapitälaufsatz in den Blendarkaden am Äussern des Baptisteriums (Fig. 4), früher noch an der Fassade der Badia bei Fiesole.



Fig. 8. Halle an S. Maria bei Arezzo.

Brunellescos Anwendung des Gebälkstückes hat nur vereinzelte Nachahmung gefunden: an der Vorhalle von S. Maria bei Arezzo (Fig. 8), nach Vasari von Benedetto da Majano; in den Servi zu Siena (Fig. 13), im Dom von Cortona, an der Vorhalle der Annunziata zu Florenz (der mittlere Bogen von Ant. da Sangallo, die seitlichen erst 1601 ff. von Caccini; in richtiger Erkenntnis, dass man so den Arkaden dieser Vorhalle am leichtesten eine annähernd gleiche Scheitelhöhe wie denen der stufenerhöhten rechtwinkelig anstossenden Loggia degli Innocenti des Brunellesco geben konnte, s. Abbildg. in § 107), ferner in Giuliano da Majanos Dom von Faenza, 1474: (s. Abbildung in v. Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, S. 167), in S. Maria Annunziata zu Camerino und sonst.

Allein L. VI, c. 15 verlangt Alberti für die Säule immer das gerade Gebälk, indem der Bogen nur auf Pfeiler passe. Auch das Einschieben eines Gebälkstückes über dem Säulenkapitäl versöhnt den Mann nicht, welcher im Stande war, italienische Hexameter und Pentameter zu konstruieren. Von seinen eigenen Bauten haben die Halle am Pal. Stiozzi und die Kapelle des hl. Grabes in S. Pancrazio gerades Gebälk. Seine schlaue Insinuation L. IX, c. 4: für

Loggien sehr vornehmer Bürger (§ 104) gezieme sich gerades Gebälk, für die von mittelmässigen Familien Bogen.

Es half nichts; Bogen auf Säulen sind bei richtiger Behandlung vollkommen entsündigt und werden herrschen bis ans Ende der Tage. Sobald man die Halle wölbte (wie Alberti a. a. O. doch auch verlangt), hatte das gerade Gebälk keinen Wert mehr; es machte das Gewölbe nur dunkel und war dabei nicht tragfähig. Denn auf die Weite der Intervalle konnte man doch nicht verzichten. Es blieb beschränkt auf oberste Stockwerke von Hallen, wo es dann meist von Holz konstruiert wurde und eine hölzerne Flachdecke trug (Fig. 9).

Die Unterbrechung einer horizontal gedeckten Säulenhalle durch einen Bogen in der Mitte, welcher einer Hauptpforte entspricht, schon in der

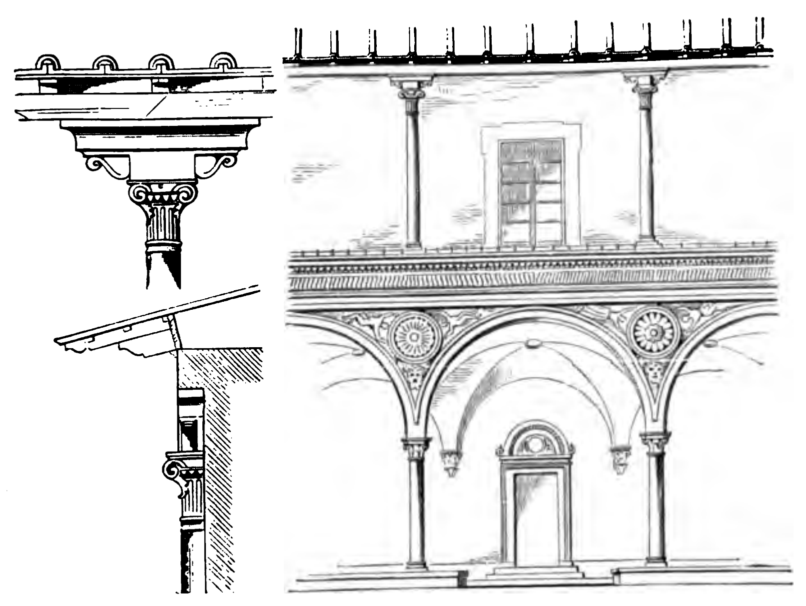


Fig. 9. Hof bei S. Croce zu Florenz.

Antike (Spalato etc.) und in der altchristlichen und mittelalterlichen Architektur vorkommend, wird nunmehr öfter zu einem Element der Schönheit.

Edles frühes Beispiel: die Vorhalle der Kathedrale von Cività Castellana, ein Werk des Kosmatenstils, etwa vom Anfang des XIII. Jahrhunderts (Fig. 2).

Brunellesco unterbricht an der Vorhalle der Cappella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz (Fig. 10), Giuliano da Sangallo am Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi höchst wirkungsreich das gerade Gebälk durch Einen grossen Bogen in der Mitte.

Dekorativ ist dies Motiv an einer geschlossenen Fassade durch Pilaster, Gebälk und Archivolte wiederholt an der Madonna di Piazza in Pescia, wohl um 1450, von Brunellescos Schüler, Adoptivsohn und Erben Andrea di Lazzaro Cavalcanti (s. Abbildung bei Laspeyres, die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 58).

Sehr im Grossen und majestätisch wirksam: an Vasaris Uffizien das Versparen des Bogens auf den hintern Durchgang (s. Abbildung in § 56).

Bramantes (nicht ausgeführtes) drittes Stockwerk um den grossen vatikanischen Hof, eine offene Säulenhalle mit geradem Gebälk und oblongen Mauerflächen darüber, als Kontrast gedacht zu den Bogen und Pfeilermassen der zwei unteren Stockwerke. d'Agincourt, Archit. T. 57.

In kleinen Dimensionen, wo die antiken Intervalle leicht zu behaupten waren, findet sich bisweilen eine anmutige und strenge Anwendung des geraden



Fig. 10. Capella Pazzi zu Florenz. (J. Stadler.)

Gebälkes; Hof des Pal. Massimi in Rom, von Peruzzi: das Tonnengewölbe erhellt durch Öffnungen, welche nach der Lichtseite durchgebrochen sind (s. Abbildung in § 98).

Dass halbrunde Hallen ein gerades Gebälk forderten, versteht sich von selbst, vgl. den Hof der Vigna di Papa Giulio (s. Abbildung in § 120).

Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol: die Hallen mit geradem Gebälk auf Pfeilern, welche zur Versüssung des Eindruckes Säulen hart neben sich haben; ein wunderliches Kompromiss verschiedener Elemente.

Neue Herrschaft des geraden Gebälkes in der Schule Palladios. Man vergesse nicht, dass bis nach 1585 in Rom noch das Septizonium des Severus vorhanden war: drei offene Hallen übereinander, alle korinthisch und mit geradem Gebälk. Palladios Pal. Chieregati in Vicenza (s. § 105) ist sichtbar davon in-

spiriert. — Unter den Werken der Nachfolger das riesigste Beispiel: die zwei Höfe des Collegio elvetico (jetziger Palazzo del Senato) zu Mailand, nach 1600 von Fabio Mangone.

Schöne neue Motive des XVI. Jahrhunderts: Zwei gerade Gebälkstücke, auf Säulen ruhend, nehmen einen Bogen in die Mitte (schon in spätrömischer Zeit, Spalato etc.; — dann von Bramante angewandt in seinen Entwürfen für

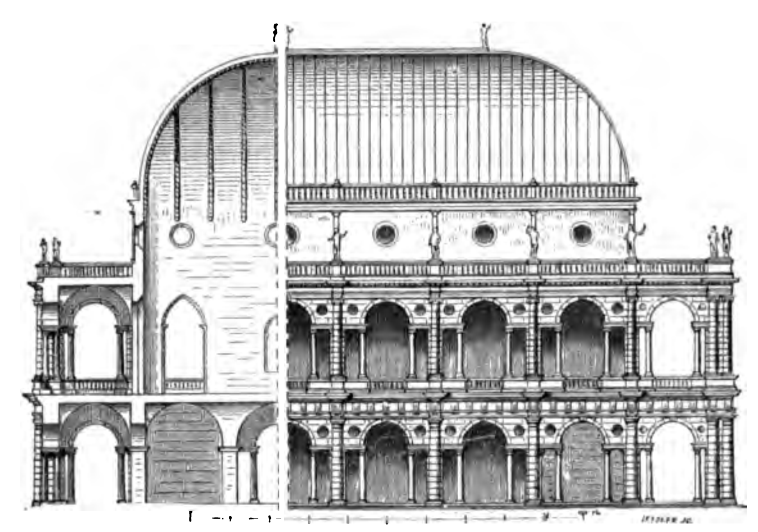


Fig. 11. Basilica zu Vicenza.

St. Peter, von Rafael an S. Eligio degli Orefici in Rom und schon 1503 von Dolcebuono in der oberen Halle des Innern vom Monastero Maggiore in Mailand (s. Abbildung in § 76); später als Hauptmotiv an Palladios Basilica zu Vicenza (Fig. 11); — oder: gerade Gebälkstücke auf zwei Säulen wechseln mit Bogen ab (Lieblingsform des Galeazzo Alessi und seiner Schule; über den Gebälkstücken verzierte runde und ovale Vertiefungen mit Büsten, Fig. 12).

§ 36.

Die antiken Ordnungen im XV. Jahrhundert.

Unter den Säulenordnungen der Römer nahm die häufigste, in ihrer Art freiste und reichste, die korinthische, auch jetzt die erste Stelle ein. Doch wurde sie nur ausnahmsweise den feierlichern Mustern nachgebildet. Seltener erscheint einstweilen die ionische und die Komposita (Fig. 13 u. 14); erst im XVI. Jahrhundert wird die dorische ernstlich angewandt, unter beständiger Konkurrenz einer vermeintlichen toskanischen.

Alberti in seinem Hauptwerk, de re aedificatoria L. VII, c. 6—10 und 15, kennt das dorische, ionische, korinthische und „italische“, d. h. Kompositkapitäl. — Über die nach neuerer Ansicht aus inneren Gründen ihm abzusprechende, erst in unserm Jahrhundert entdeckte Schrift I cinque ordini architettonici (einzige Handschrift in der Bibliot. Chigi zu Rom, VII, 149, publiziert

von Bonucci in den opere volgari di Alberti, Tom. IV, und von Janitschek in Albertis kleinen Schriften, S. 207 ff.), vgl. P. Hoffmann, Studien zu Alberti, S. 52 f., wo ein Verfasser aus Serlios Zeit vermutet wird.

Alberti gibt, unabhängig von Vitruv, das Resultat selbständiger Vermessungen und eigenen Nachdenkens. Der dorische Echinus ist ihm eine lanx (Schüssel); die ionische Volute erscheint ihm wie eine Rolle von Baumbast,



Fig. 12. Vom Pal. Sauli zu Genua. Nach Gauthier gez. v. Baldinger.

welche über eine solche lanx herabhängt. (Gewiss dem wahren Ursprung gemässer als Vitruvs Vergleichung mit Weiberlocken.) Das Stylobat oder Piedestal heisst bei ihm (z. B. L. IX, c. 4) arula, Altärchen; ein falsches Bild, das sich auch wohl formal, durch falsche Ausbildung des betreffenden Stückes rächen konnte, und doch hätte jede andere Ableitung vielleicht noch mehr irre geführt.

Beim ionischen Kapitäl mit kanneliertem Hypotrachelion schmiegt sich häufig von den Voluten aus ein Blatt eng am Hals herunter. So schon bei Brunellescos Bauten: Pal. Pazzi (Quaratesi) an den Teilungssäulen der Fenster; Hof bei S. Croce

(Fig. 9); im Hof und der Gartenloggia der Badia bei Fiesole (Fig. 14) von Bruosco und Benedetto di Benedetti aus der Schule des Desiderio da Settignano; spätere Beispiele: Dom von Pienza; Dom zu Faenza; S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz; Certosa bei Florenz; Servi zu Siena (Fig. 13); S. Pietro zu Ascoli etc.

Die Komposita zuerst bei Michelozzo im Hof von Pal. Medici in Florenz und etwas früher schon (nach 1427) an dem von Michelozzo in Pisa gefertigten Grabmal Brancacci für S. Angelo in Nilo zu Neapel (§ 141). Dann im Pal.

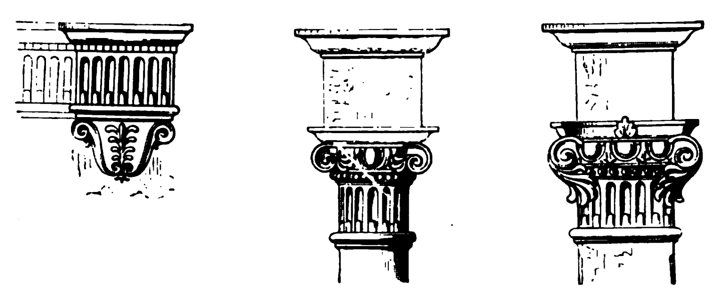


Fig. 13. Details aus den Servi zu Siena.

Gondi. Alberti nennt sie die italische, „damit wir nicht gar alles als Anleihe von aussen gelten lassen".

Die schönsten korinthischen Kapitäle sind in der Regel die florentinischen einblättrigen, mit Delphinen u. a. Phantasieformen (Fig. 15, aus dem Hof des Pal. Pazzi).

In den Hallenhöfen wird durchaus nicht immer abgewechselt, sondern eher dieselbe Ordnung durch zwei, drei Stockwerke beibehalten.

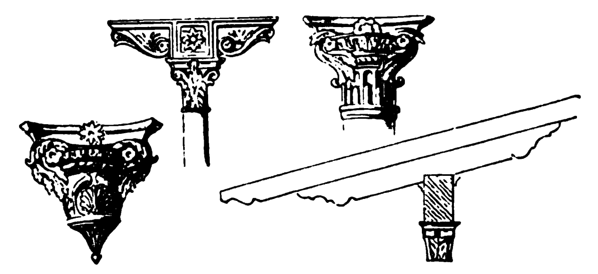


Fig. 14. Details aus der Badia bei Fiesole.

Karyatiden sind mir erst aus dem XVI. Jahrhundert bekannt, an dem von Giulio Romano entworfenen Grabmal des Pietro Strozzi († 1529) in S. Andrea zu Mantua. Es sind vier, welche das Gesimse tragen, über welchem der Sarkophag mit der Statue folgt; sie stützen den Sims mit der einen Hand. Aufgestellt in eigentümlich schräger Verschiebung. (Angelehnte, mit einer Architektur zusammenhängende Atlanten seit dem XVI. Jahrhundert an Grabmälern nicht selten; Michelangelos „Sklaven" am Juliusdenkmal gehören indes nicht hierher, weil sie nicht ein Gesimse tragen halfen.)

§ 37.

Die Halbsäulen und vortretenden Säulen.

Halbsäulenordnungen auf Stylobaten, als Einfassung von Pfeilern mit Bogen, hauptsächlich in grössern Palasthöfen, auch im Innern von Kirchen, hatten ihr Vorbild an den untern Stockwerken der römischen Schaubauten, hauptsächlich des Kolosseums und des Marcellustheaters. Vortretende Säulen, mit vorgekröpften Gebälken, wie man sie an den Triumphbogen vorfand, wurden vorderhand nur an Portalen angebracht.

Eine der frühesten Halbsäulenordnungen diejenige an Albertis Fassade von S. Francesco zu Rimini (1447) (Abbildung in § 69); das Motiv des dreithorigen Triumphbogens war hier das Vorbild; da aber zu Seiten des Portals keine Nebeneingänge angebracht sind, die Bogen vielmehr nur Mauernischen umrahmen, so konnten die Halbsäulen hier auf ein fortlaufendes Basament statt auf isolierte Postamente gestellt werden, gleichwie z. B. am Titusbogen in Rom die Halbsäulen auf einer Bank ruhen: — dann die ziemlich schlanke im Hofe des Pal. di Venezia zu Rom (seit 1455); in missverständlicher Nachbildung der Verkröpfungen an den Attiken des Kolosseums sind hier auch den Halbsäulen der untern Halle Piedestale gegeben; dagegen fehlen diese an der gleichzeitigen Vorhalle von S. Marco (s. Abbildung in § 70) und in der ehemaligen Benediktionsloggia bei St. Peter (1463). — Das berühmteste Beispiel: Pal. Farnese, s. unten.

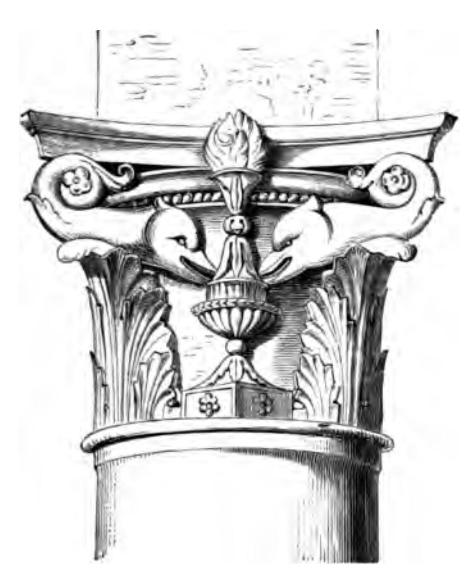


Fig. 15. Florentinisches Kapitäl. (J. Stadler.)

Von römischen Kirchen: S. Maria del Popolo, das Innere (1472—77) und S. Agostino (1479—83 von Giacomo da Pietrasanta).

Selten wurde die Halbsäulenordnung auch für Palastfassaden angewendet; erst mit Bramante und Rafael und dann besonders um 1550 mit Alessi und Palladio mehren sich die Beispiele. Vgl. § 54.

Die erste Kirchenfassade mit frei vortretenden Säulen wäre (erst 1514) diejenige von S. Lorenzo in Florenz nach dem Plane Michelangelos geworden; die schon sehr weit gediehenen Vorbereitungen dazu Vasari I, p. 119 (Le M. I, p. 106), Introduzione. — Die vortretenden Säulen neben oberitalischen Kirchenportalen zählen nicht, weil sie nur Umdeutung eines mittelalterlichen Motives sind und keine Ordnung bilden.

§ 38.

Der Pilaster und das Kranzgesims.

Wie für die Pfeilerhöfe die untern Stockwerke der römischen Schaubauten, so wurde für die Fassaden das oberste Stockwerk jener zum einflussreichen Vorbild. Vom Obergeschoss des Kolosseums hauptsächlich stammen die Pilasterordnungen.

Der römische Pilaster, eine in Flachdarstellung übertragene Säule (was die griechische Ante nicht war), hatte vortretende Säulen akkompagnieren helfen, sich zu jedem Mauerabschluss, zur Ecke hergegeben, auch wohl die Halbsäule oder vortretende Säule schlechthin ersetzt (z. B. an Prachtthoren). Reihenweise hatten ihn die Römer an jenen Schaubauten angewandt, um, nach Abschluss der untern Hallenstockwerke mit Halbsäulen, das Auge über die geschlossene Wandmasse des obersten Stockwerkes aufwärts zu leiten und letzterer ihre Schwere zu benehmen.

Amphitheater in der Provinz (Pola, Nimes) hatten auch wohl bloss Pilaster von unten auf.

Ausser dem Kolosseum kommt auch das Amphitheatrum castrense in Betracht, dessen obere Ordnung damals laut alten Abbildungen viel besser erhalten war.

Endlich hatte auch das Mittelalter (und nicht bloss in Italien) die Gewöhnung an jede Art vertikaler Wandgliederung durch Mauerstreifen wach erhalten.

Die Renaissance verwandte nun den Pilaster im Innern wie am Äussern der Gebäude ohne alles Bedenken und massenhaft; sie schätzte ihn schon als Repräsentanten ihrer geliebten Säule. — (Wenn Palladio bisweilen auch Schwellung und Verjüngung von der Säule auf den Pilaster übertrug, so gab es auch dafür Vorbilder; Propyläen von Baalbek etc.)

Der Pilaster wird der Ausdruck des Strebenden und Überleitenden. Sein Einfluss auf die Stockwerkhöhen ist viel geringer als der der letztern auf ihn. Über Kirchen- und Palastfassaden wird er bald einzeln, bald zu zweien gruppiert verteilt, und diese können sich näher oder ferner stehen. — Alberti erwähnt (L. VI, c. 12) den Pilaster, aber nicht die Pilasterordnung, die er doch anwandte.

Der Pilaster tritt in verschiedene Verhältnisse zu der toskanischen Rustika, der venezianischen Inkrustation und dem oberitalienischen Backsteinbau, sowohl an Kirchen- als an Palastfassaden. In jeder der drei Richtungen verlangt dann insbesondere die Frage der Gesimse, zumal des obersten Kranzgesimses, eine eigene Lösung.

Es ist eine Sache des feinsten Taktes, die Gesimse, welche sich nicht in Flachdarstellung umsetzen lassen, wie die zum Pilaster umgedeutete Säule, richtig zu den Pilastern und zugleich zum Ganzen zu stimmen.

Für die Kranzgesimse tritt die Frage ein: ob es mehr ein Gesimse des obersten Stockwerkes oder des ganzen Gebäudes sei? Ferner kommt eine allgemeine Voraussetzung in Betracht, welche während der ganzen guten Bauperiode herrschte: dass das Kranzgesimse eins sein müsse und keine Unterbrechung vertrage. Prinzipielle Aussage hierüber bei Serlio L. IV, fol. 178, und zwar mit Berufung auf Bramante.

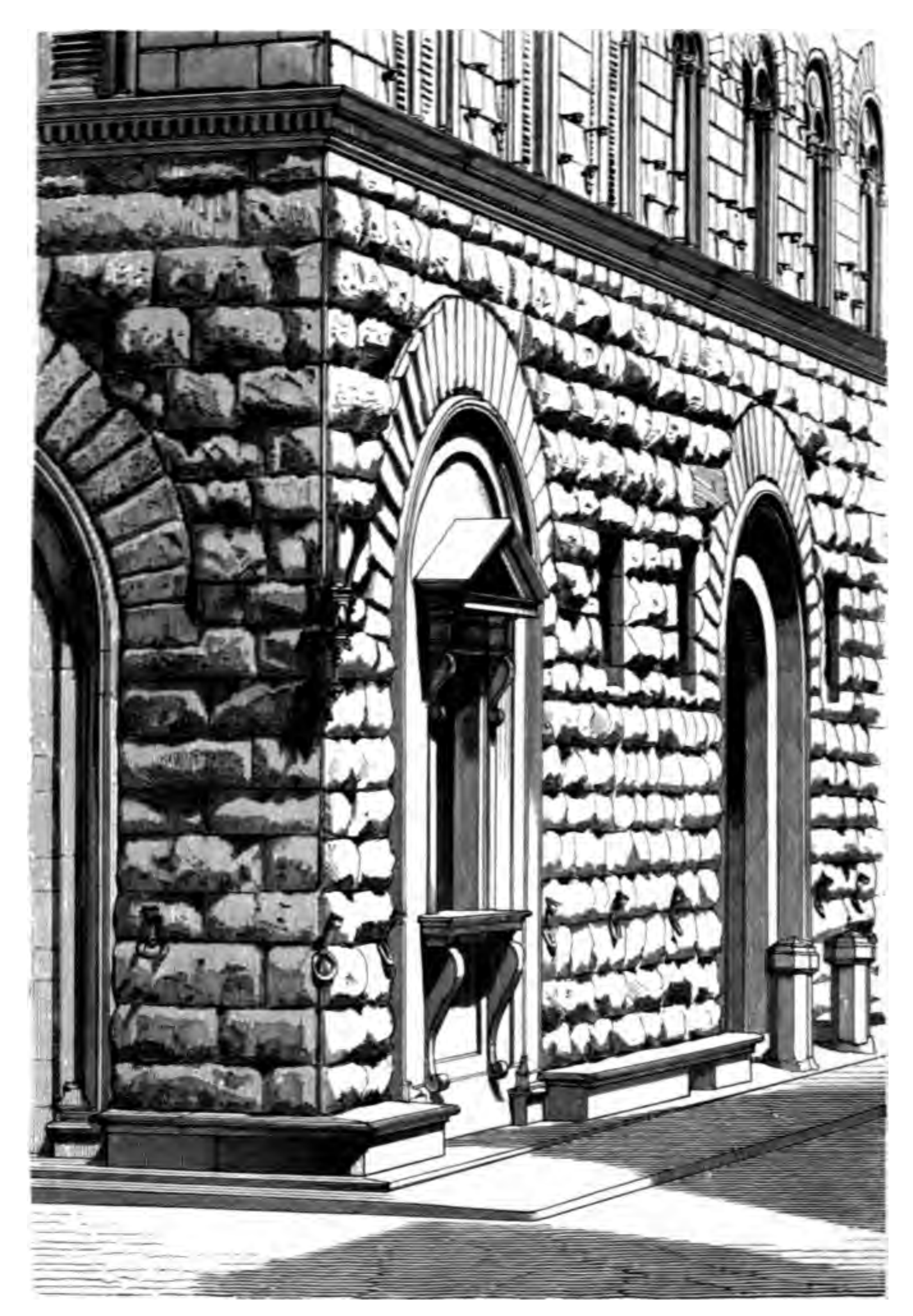


Fig. 16. Palazzo Riccardi zu Florenz. (Herdtle gez.)

Ausserdem verlangen in die allgemeine Harmonie verschmolzen zu werden: die Wucht des Sockels, die Massigkeit des Erdgeschosses, die Nuancierung der Fenster nach Stockwerken u. a. m.; namentlich bedingen sich Fenster und Pilaster in hohem

Grade. Aus diesen und andern Elementen entsteht ein Scheinorganismus, der im Detail aus dem Altertum entlehnt, in der Kombination völlig neu ist und höchst wahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den Rhythmus der Massen, für die

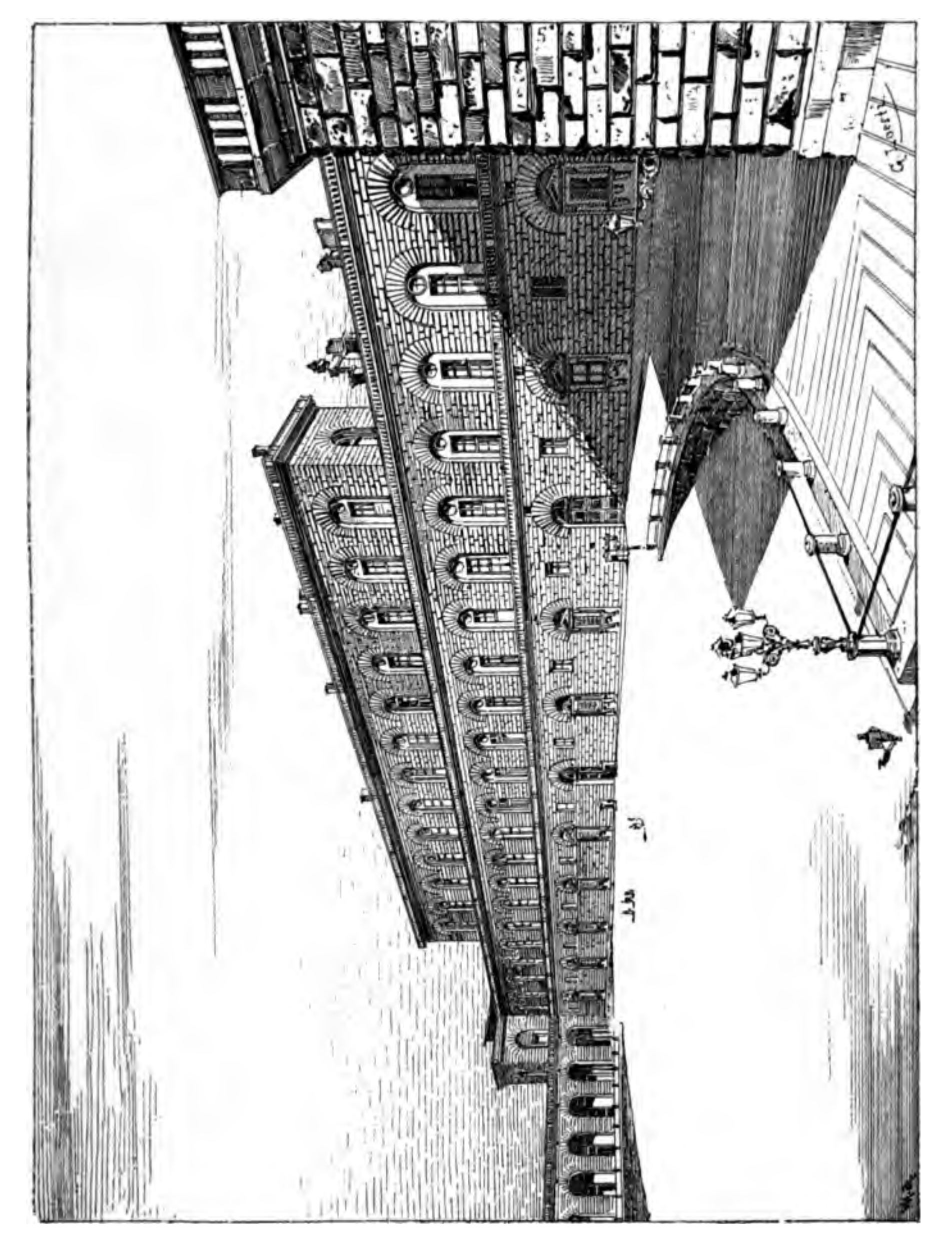


Fig. 17. Palazzo Pitti zu Florenz.

Architektur der Proportionen betrachtet werden darf. Gemäss dem Charakter der Zeit, welche das Individuelle auf das Höchste entwickelte, offenbart sich auch hier eine freie Vielgestaltigkeit, aber eine gesetzliche, von aller Phantastik entfernte.

Über die Formen der Fenster und Pforten vgl. unten § 46 a.

39.

Die Rustikafassade von Florenz und Siena.

Der florentinische Burgenbau aus Quadern wird von jeher die Vorderseite der letztern in der Regel roh gelassen haben; es genügte die genaue und scharfe Arbeit an den Kanten. Als die Burgen zu Palästen wurden, behielt man diese sog. Rustika bei, und das Gebäude war damit als ein adliges oder öffentliches bezeichnet (Fig. 16). Mit der Zeit gesellte sich hiezu Absicht und künstlerisches Bewusstsein, und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht.

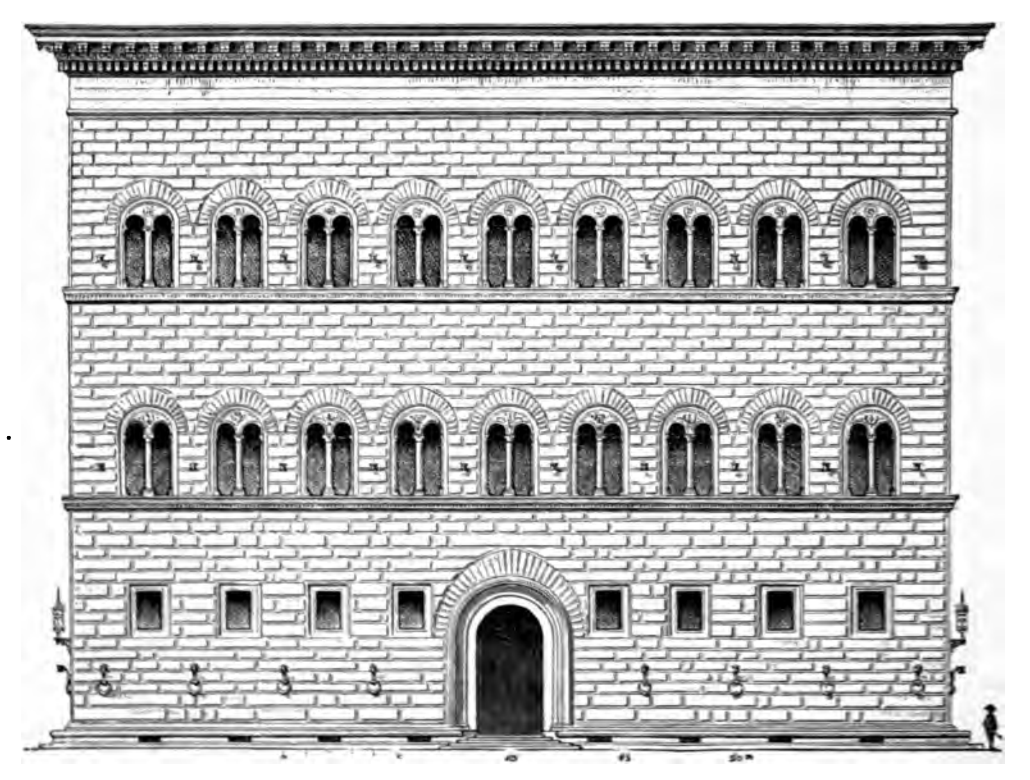


Fig. 18. Palazzo Strozzi zu Florenz. (Nach Lübke.)

Die stolze Festigkeit dieser Fassaden und ihre Wirkung auf die Phantasie. Ihre Vornehmheit: non esser cosa civile, vgl. § 9, bei Anlass des Pal. Strozzi.

Nach einer Rechtfertigung aus unfertigen, irrig für vollendet gehaltenen Römerbauten (Porta maggiore in Rom, Amphitheater von Pola und Verona etc.) sah sich erst das XVI. Jahrh. um: die Frührenaissance behandelte die Rustika ohne alle kümmerliche Rücksicht auf Rom als Hauptausdrucksmittel des mächtigsten monumentalen Willens und machte damit erst recht einen wahrhaft römischen Eindruck.

Echte Rustika gewährten übrigens schon römische Denkmäler, und zwar nicht bloss Sockelbauten, Stadtmauern und dgl.: an der Caecilia Metella bestehen hier und da zwei, drei scheinbare Rustikaquader aus einem Blocke, so dass die ästhetische Absicht offenbar ist. Vgl. Durm, die Baukunst der Etrusker und Römer, S. 128 ff.

Die wichtigsten florentinischen und sienesischen Paläste sind diejenigen mit Rustika ohne Pilaster. Die Rustika in ihren verschiedenen Abstufungen, je nach den Stockwerken und auf andere Weise, ist hier ein freies, nach Belieben verwendbares Element der Kunst geworden. Den

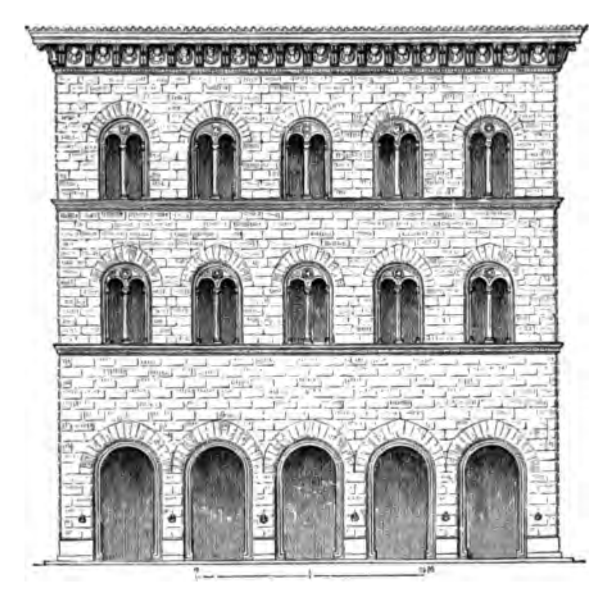


Fig. 19. Pal. Spannocchi zu Siena.

einzigen grossen Gegensatz bildet das Kranzgesimse, neben welchem jedoch ein weit vortretendes Sparrendach sich noch lange behauptet. Vgl. § 91.

Ein Verzeichnis von 30 zwischen 1450 und 1478 erbauten Palästen bei Varchi III, p. 107, worauf noch ein Nachtrag folgt, beweist die allgemeine Verbreitung des Baugeistes.

Von Brunellesco: Pal. Pitti, anfangs (nach einer wohl um 1490 gefertigten Ansicht von Florenz, deren einziges bekanntes Exemplar [Holzschnitt] im Berliner Kupferstichkabinett, und anderen Zeugnissen, s. Conti, il Pal. Pitti, 1887) mit nur siebenfenstriger Fassade; aber auch nach seiner Erweiterung eine völlig regelmässige Anlage, deren einziges besonderes Prädikat die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerkes ist; höchst majestätische Wirkung; ein Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck (Fig. 17).

Von Michelozzo: Der jetzige Pal. Riccardi (Präfektur), ehemals Medici, mit Abstufung der Rustika, wie sie Brunellesco schon am Pal. Pitti, wenn auch weniger markant, gegeben hatte, und prachtvoll schwerem Kranzgesims.

Benedetto da Majano und Cronaca: Pal. Strozzi (begonnen 1489), leichter und schwungvoller mit schönstem Verhältnis der Stockwerke und einem glatten Fries unter dem berühmten Kranzgesimse (Fig. 18).



Fig. 20. Palazzo Pazzi (Quaratesi) zu Florenz.

Giuliano da Sangallo: Pal. Gondi und vielleicht Pal. Antinori u. a. m.

In Siena: Pal. Nerucci, entworfen von Bern. Rossellino, ausgeführt von Ant. Federighi; vielleicht nach einem Plane Rossellinos Pal. Piccolomini; ferner Pal. Spannocchi (Fig. 19).

Siena hatte bis jetzt sehr am Backstein gehangen; diese Bauten sind die ersten grossen Steinpaläste. Anderes, wie z. B. der niedliche Pal. Bandini-Piccolomini und die kleinen Kirchen dieser Zeit, zeigt am Backsteinbau steinerne Gliederungen.

Die Steinschichthöhen sind anfangs durchgängig ungleich und dazu die Quadern von beliebiger Länge, so dass die Stossfugen nicht übereinander liegen; regelmässig sind letztere z. B. schon am Pal. Piccolomini zu Pienza, 1462 (s. unten).

Nuancen der Rustika: Das Weglassen der vertikalen Fugen; das Glattbleiben des obersten Stockwerkes oder auch Beschränkung der Rustika auf das Erdgeschoss (schon an Brunellescos Pal. Pazzi (Quaratesi) zu Florenz (Fig. 20); Cronaca gibt gerne bloss den Ecken die volle Rustika, den Flächen aber eine gedämpfte, oder überhaupt nur Rustika an den Ecken (s. g. Quaderketten, z. B. am Pal. Guadagni zu Florenz).

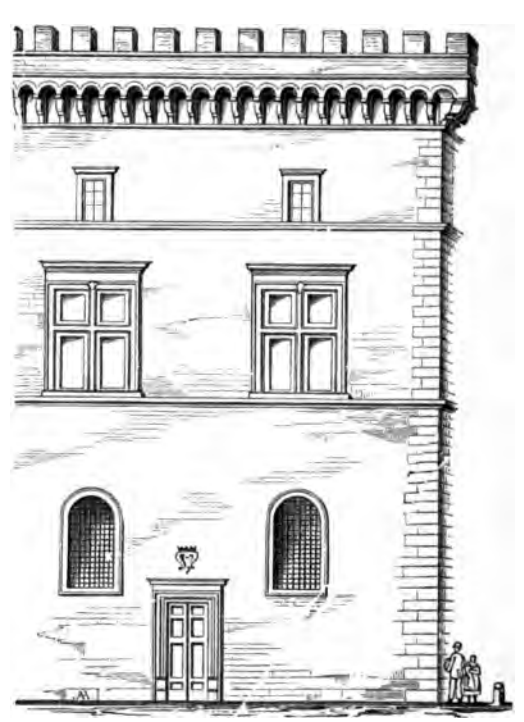


Fig. 21. Pal. di Venezia zu Rom.

Das florentinische Kranzgesimse hatte zum Vorgänger gehabt einen Zinnenkranz über weit vorragenden Konsolen (s. Fig. 6; so noch im XV. Jahrh. am Pal. di Venezia zu Rom, Fig. 21); daher war das Auge schon an eine mächtige Bildung und starke Schattenwirkung gewöhnt. Vollendet und unübertrefflich dasjenige an Pal. Strozzi; Cronaca ahmte ein in Rom befindliches Gesimsstück in richtiger Vergrösserung nach; Vasari IV, p. 444 (Le M. VIII, p. 117 s.), v. di Cronaca, wo er deshalb auf das höchste gerühmt, Baccio d' Agnolo aber wegen seines Kranzgesimses an Pal. Bartolini bitter getadelt wird; letzteres war ebenfalls aus Rom, aber in unrichtiger Proportion entlehnt. Vgl. § 57.

Neben diesen vorherrschend korinthischen, sehr kostspieligen Steinkränzen behauptet sich das vorragende Dach auf hölzernen, oft reich und schön gebildeten Sparren. Dieselben setzen fast unmittelbar über dem Mauerabschluss, etwa über einem Eierstab an (Pal. Quaratesi, Antinori etc.). Merkwürdige Nachwirkung in Stein: Die Vorhalle von S. Maria delle Grazie bei Arezzo, mit hängenden verzierten Steinplatten, die drei Braccien weit vortreten; Vasari III p. 343 (Le M. V, p. 136 s.), v. di Ben. da Majano, s. o. Fig. 8, S. 52.

Durch diesen Zwiespalt kam in die Bildung aller Kranzgesimse überhaupt ein starkes Schwanken. Der edelzierlichen Porta S. Pietro in Perugia (§ 109) fehlen die Teile von Zahnschnitt und Eierstab aufwärts, wahrscheinlich weil

1481 die Behörde plötzlich andere Details verlangte als die, welche der Meister, Agostino von Florenz, wollte; (Mariotti) Lettere pittoriche perugine, p. 98.

§ 40.

Die Rustika mit Pilasterordnungen.

Von Florenz ging dann auch der erste Versuch aus, die Rustikafassade durch Pilasterordnungen, und zwar mehrere übereinander, samt ihren Gesimsen und Sockeln, auf neue Weise zu beleben. Zu völliger Reife gedieh das Motiv erst gegen Ende des Jahrhunderts.

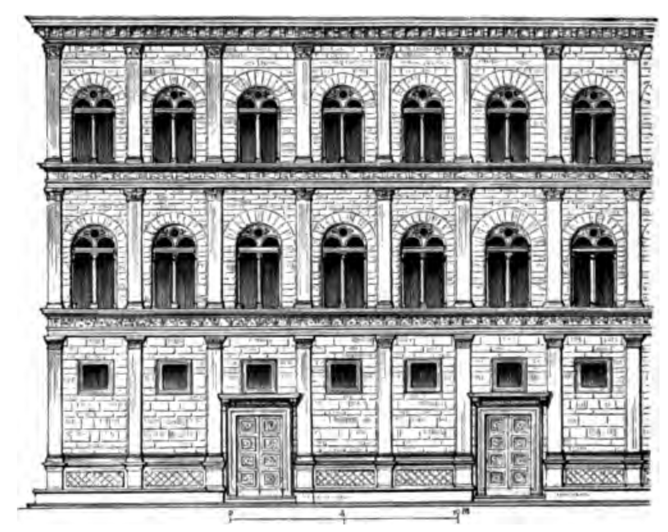


Fig. 22. Pal. Rucellai zu Florenz.

Ob dies die frühsten Pilasterordnungen überhaupt sind, oder ob es etwa noch frühere an Palästen mit glatten Mauern gab?

Brunellesco ging auch hier bahnbrechend voran; er versah in den zwanziger Jahren am Pal. di Parte Guelfa in Florenz das Hauptgeschoss (mit regelmässig glattem Quaderwerk) mit breiten, unkannelierten Pilastern, die mit attischen Basen von einem vollständigen Gebälk, statt von blossen schmalen Gurtgesimsen aufsteigen.

L. B. Alberti: Pal. Rucellai zu Florenz (Fig. 22), angeblich bis 1451 unter Bernado Rossellinos Leitung ausgeführt; die Rustika sehr gemässigt, um die Pilaster nicht zu übertönen.

Bernardo Rossellino (in den Urkunden, z. B. Pii II. commentar., meist nur Bern. Florentinus genannt): Palast Pius' II, Piccolomini, in Pienza, gegen 1462 (Fig. 23). — Vgl. die Publikation von K. Mayreder und K. Bender, mit Text von H. Holtzinger, in der Wiener Allgem. Bauzeitung 1882.

Bei beiden eben genannten Palästen stehen die Pilaster der oberen-Geschosse direkt auf dem Gebälk der untern Ordnung, welches so zugleich die Fensterbrüstung vertreten muss; das gleiche ist beim obersten Geschoss des

Pal. Vendramin-Calergi (§ 43) der Fall, während Bramante (s. u.) diesen Fehler vermieden hat.

Bramante, von seiner oberitalischen Zeit her sehr an die Anwendung der Pilaster gewöhnt, gab in Rom an den Fassaden der Cancelleria (Fig. 24) und des Pal. Giraud (Torlonia) (Fig. 25) das Vollendete: das Erdgeschoss blosse Rustika; an den Obergeschossen die Pilaster zu zweien gruppiert und zur Rustika und

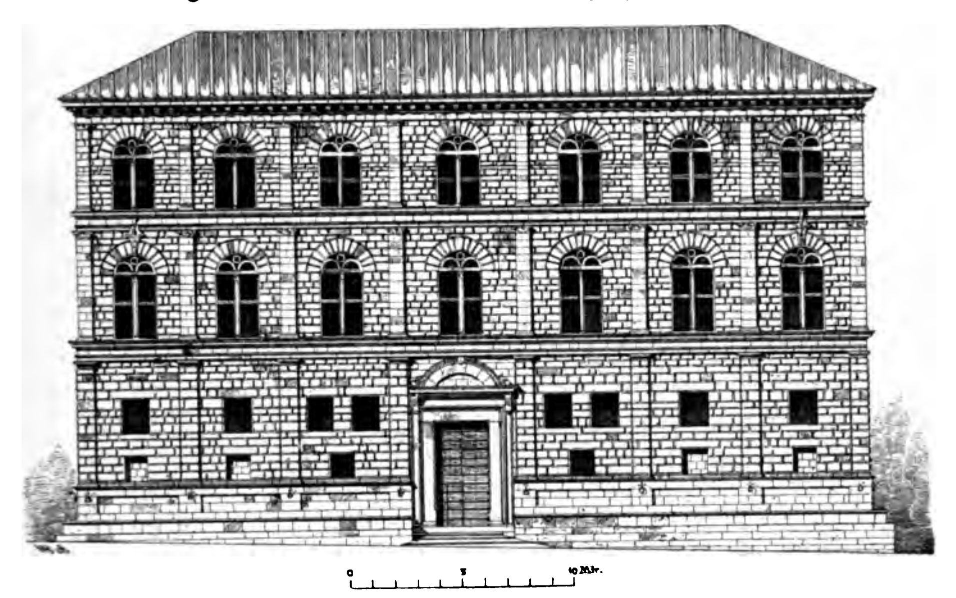


Fig. 28. Palazzo Piccolomini zu Pienza. (Nach Mayreder.)

zu den Fenstern auf das Feinste gestimmt; das Kranzgesimse das des ganzen Gebäudes, und doch mit den Pilastern des obersten Geschosses in völliger Harmonie; ein Problem, zu dessen Lösung einstweilen nur Bramante befähigt war. [1])

§ 41.

Die Rustika ausserhalb Toscanas.

Im XV. Jahrhundert tritt die Rustika ausserhalb Toscanas unsicher und nur wie eine florentinische Mode auf und mischt sich gerne mit fremdartigen Elementen.

Neapel: Pal. Colobrano (jetzt Santangelo) 1466, mit zaghafter Zierlichkeit des Gebälkes und des Portals; — Pal. Como (jetzt Museo Filangieri), 1464

[1]) Betreffs des Fortschrittes, welchen Pal. Giraud (um 1504) gegenüber der Cancelleria (die Fassade inschriftlich von 1495) hinsichtlich des schönern und reifern Details und der besseren Verhältnisse aufweist, s. die genaue Interpretation des Baues bei Bühlmann, Die Architektur des klass. Altertums und der Renaissance, S. 39. — Mit Geymüller (die ursprüngl. Entwürfe für St. Peter, S. 52 u. 70 f.) ist wohl eine kurze Anwesenheit Bramantes in Rom 1493 anzunehmen, in welchem Jahre der Meister von seinem Bauherrn Lodovico Moro in Florenz und Rom gesucht wird. — Bramante die Cancelleria völlig abzusprechen (Gnoli im Arch. stor. dell' arte, 1892) liegt kein Grund vor.

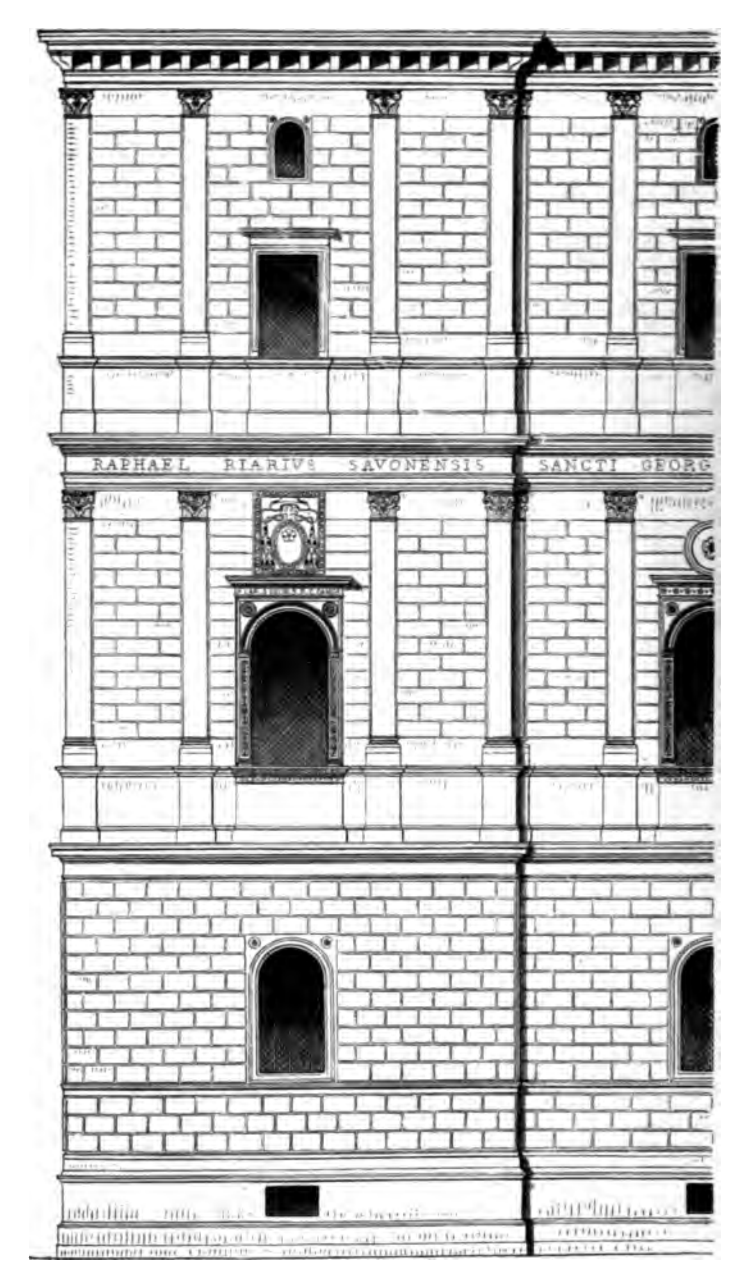


Fig. 24. Von der Fassade der Cancelleria. (Nach Letarouilly.)

bis 1488, im Hauptgeschoss gemässigte Rustika und Fenster ähnlich denen im Pal. di Venezia zu Rom; s. Abbildung im Archivio storico dell' arte, II, p. 294; — Pal. Gravina (jetzige Post), 1513 begonnen, von dem Neapolitaner Gabriele d' Agnolo; Rustika nur im Erdgeschoss.

Bologna: Erdgeschoss des Pal. del Podestà 1485 mit geblümter Rustika in modum rosarum und Halbsäulen dazwischen; Bursellis, bei Murat. XXIII, Col. 906, — Pal. Bevilacqua, mit diamantierter Rustika (Fig. 26).

Ferrara: noch preziöser, Pal. de' Diamanti (jetzt Ateneo) 1493, von Biagio Rossetti, die einzelnen Quader gespitzt, an den Ecken der Fassade Pilaster, mit widersinnigem Reichtum von Arabesken.



Fig. 25. Palazzo Giraud-Torlonia zu Rom.

Imola: Pal. Sforza, Bau der Caterina Riario, vor 1500, jetzige Banca popolare, unten streng florentinisch in Quadern beginnend, oben in Backstein und in zierlichen bolognesischen Formen ausgehend.

Cremona: Pal. Trecchi, von sehr willkürlicher Rustika.

Rom: einzelne gute und auch schon mit Pilastern versehene vorbramantinische Bauten wie z. B. Einiges an der via del governo vecchio.

Venedig: die unglückliche Fassade von S. Michele, seit 1469; das Erdgeschoss des edlen Palazzo Corner-Spinelli (Fig. 27).

§ 42.

Venedig und die Inkrustation.

So wie Florenz die Stadt der Rustika, so ist das sichere und ruhige, auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig die Stadt der Inkrustation.

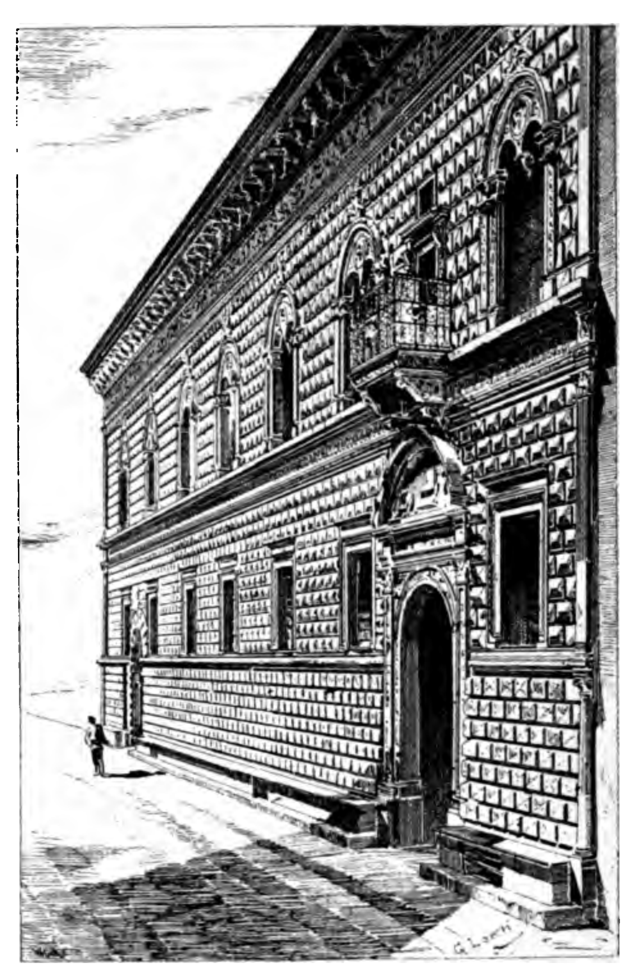


Fig. 26. Pal. Bevilacqua zu Bologna.

Nachdem sich der Kirchenbau derselben lange Zeit mässig und der Profanbau (mit Ausnahme des marmornen Teppichmusters am Dogenpalast) nur wenig bedient, sondern den Backstein gezeigt hatte, brachen mit einer letzten und höchsten Steigerung des Luxus alle Schleusen der Stoffverschwendung auf.

Pii II. comment. L. III, p. 148, etwa 1460: Urbs tota latericia pulcherrimis aedificiis exornata; verum si stabit imperium, brevi marmorea fiet; etiam nobilium patriciorum aedes marmore undique incrustatae plurimo fulgent auro.

— Die Vergoldung des Helmes am Markusthurm hatte schon viele tausend Dukaten gekostet.

Sabellicos Besuch in der Bauhütte der Certosa S. Andrea, wo die Steine wahrscheinlich für die Fassade fertig lagen, um 1490: lauter inländische Arten aus verschiedenen Gruben am Fuss der Alpen, wetteifernd mit dem lakonischen, synnadischen, thasischen, numidischen, augusteischen Stein, auch mit dem Ophit; Sabellicus, de situ venetae urbis, L. III, fol. 92 (ed. Venez. 1502). Über diese Namen, deren richtige Anwendung der Autor verantworten mag, vgl. Ottfr. Müller, Archäologie, § 268. Ausserdem aber bezog man noch immer vielen Marmor von Paros und Steine verschiedener Art von andern Inseln des Archipels; Sabellicus, l. c. fol. 86, 87; Sansovino, Venezia, fol. 141.

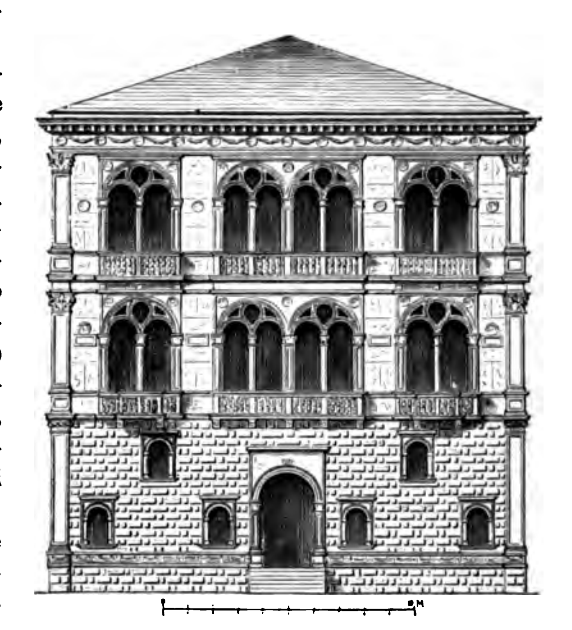


Fig. 27. Pal. Corner-Spinelli zu Venedig.

Auch Lieferungen von Inkrustationen für andere Städte gingen über Venedig; so (Gaye, carteggio, I, p. 166) für S. Petronio in Bologna im Jahre 1456.

Es bildete sich bei den vornehmen Venezianern eine Steinkennerschaft aus. Die sonst so kunstsinnigen venezianischen Gesandten bei Hadrian VI. (1523) kommen doch in die grösste Ekstase beim Anblick von Porphyr, Serpentin u. a. römischen Prachtsteinen; Tommaso Gar, relazioni etc. I, p. 104 s.

An Kenner dieser Art dachte vielleicht Serlio bei seinem Projekt einer mit bunten Inkrustationsfragmenten zu verzierenden Loggia; L. VII, p. 106.

Im damaligen Rom ist die Inkrustation an Bauten, zumal profanen, schon eine fast unerhörte Ausnahme und nur bei einem nahen päpstlichen Verwandten möglich; Lettere pittoriche I, 33 über einen inkrustierten Palasthof des Lorenzo Medici. Die Fundstücke von Porphyr, Serpentin, Giallo, Paonazetto, Breccia etc. aus den Ruinen wurden sonst bereits für den Schmuck von Altären u. dgl. aufgehoben, und Peruzzi brauchte 1532 eine Spezialerlaubnis, um nur 4 Saumtierlasten von dergleichen nach Siena bringen zu dürfen, für den Hochaltar des Domes; Milanesi III, p. 114.

Florenz hatte die Inkrustation gehabt und sie überwunden: Alberti, welcher L. VI, c. 10, vgl. c. 5, die Technik angibt, hatte sie an der Fassade von S. Maria novella angewandt, nur weil schon das XIII. Jahrh. unten damit begonnen hatte.

In Venedig wollte sich sogar die Vergoldung, im Innern der Paläste viel gebraucht, auch der Fassaden bemächtigen; nur ein Staatsverbot verhinderte

es; Sabellicus, l. c. L. II, fol. 90. Comines fand 1494 am Dogenpalast wenigstens den Rand der Steine zollbreit vergoldet (L. VII, chap. 15, oder n. a. Zählung Charles VIII, chap. 21). Vgl. § 162. — Flüchtige Vergoldung einzelner Bauteile bei Festen kommt auch sonst vor, z. B. an Fenstern, Konsolen und Oberschwellen bei einer fürstlichen Hochzeit zu Bologna, Ende des XV. Jahrh.; Beroaldi orationes fol. 27, Nuptiae Bentivolorum; an Säulen, Simsen und Pforten des Pal. Medici in Florenz 1536 beim Empfang Karls V.; Lettere pittoriche III, 12. (Das schönste Privathaus von Ferrara war 1452 tutta mettuda, d. h. messa ad oro di ducato, doch wohl nur im Innern. Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 199.)

An und für sich war manche Inkrustation so teuer als eine ganz solide Vergoldung, und das Verbot der letztern hatte wohl nur den Zweck, den Neid gegen Venedig nicht zu steigern.

§ 43.

Verhältnis der Inkrustation zu den Formen.

Die Inkrustation neigt sich unvermeidlich dem Dekorativen zu auf Kosten des Architektonischen. Der Stil der Frührenaissance in Venedig verdient sogar kaum noch den Namen eines Baustiles.

Es fehlte an eigentlichen Architekten, oder wenn sie vorhanden waren, so konnten sie nicht aufkommen. Auch bei der höchsten Stoffpracht hätte man edler und kräftiger komponieren können. Die Architekturen auf den Bildern Mantegnas und seiner Schule, auch auf den Legendenbildchen, welche man jetzt in der Pinacoteca von Perugia dem Benedetto Bonfigli zuschreibt, hie und da auch in Miniaturen, stellen öfter Inkrustationsbauten dar, wie sie Venedig nicht hat. — Die richtige Anwendung der Inkrustation an der Certosa bei Pavia, § 71.

Alles geht aus von der schönen, polierten Erscheinung der einzelnen Platte von Marmor irgend einer Farbe, von Phorphyr, Serpentin etc. Sie werden symmetrisch gruppiert und mit Streifen kontrastierender Farben umgeben. Der Pilaster als Ordnung fände hier keine Gunst; er dient nur als Abschluss der verzierten Massen, als Ecke, und wenn man die horizontalen Gesimse und Sockel dazurechnet, als Einrahmung. Die prachtvollen Arabesken, womit man ihn häufig anfüllt, sind deshalb auch oft identisch mit denjenigen der Friese, das vertikale Ziermotiv mit dem horizontalen. Immer erhält der Pilaster ein eigenes Rahmenprofil und oft in seiner Mitte eine runde Scheibe aus irgend einem farbigen Steine, deren Stelle auch wohl ein Relief einnimmt.

Der Ruhm der Gebäude hängt mehr von diesen Arabesken ab als von dem baulichen Gehalt; ihre Urheber werden gerne genannt, z. B. Sansovino, Venezia, fol. 86 bei Anlass der Pforte von S. Michele, deren Zieraten von Ambrogio da Urbino herrührten.

Als Tullio Lombardo seine Friese (für welchen Bau wird nicht gesagt) in Treviso vollendet hatte, wurden sie im Triumph durch die Stadt geführt; Pompon. Gauricus de sculptura, bei Jac. Gronov. thesaur. graecc. antiqq. Tom. IX, Col. 773.

Der Stil dieser Arabesken ist von der Dekoration höchsten Ranges entlehnt. Oft geht unter dem Fries noch ein zweites, ebenfalls verziertes Band hin.

Die eigentliche Gesimsbildung bleibt vernachlässigt, wie alles, was nicht zur Pracht gehört. Zwischen Pilastern oberer und unterer Stockwerke ist kein Unterschied.

Die einzelnen Gebäude: S. Zaccaria (Fig. 28), S. Maria de' Miracoli (Fig. 29), S. Giovanni Crisostomo u. a. Kirchen desselben Typus; die Paläste Trevisan, Malipiero, Manzoni-Angarani, Dario, Corner-Spinelli (Fig. 27), Grimani a San Polo u. a.; die ältern Scuole. Die Paläste werden gerettet durch die Schönheit des aus der gothischen Zeit ererbten Kompositionsmotives (§ 21, 94). Wo dieses nicht vorhält, wie z. B. im Hof des Dogenpalastes, zeigt sich der Prachtsinn in seiner vollen Ratlosigkeit. Der einzige Palast mit ernsterer Durchführung der antiken Ordnungen, und zwar zum Teil in Halbsäulen, lässt bei allem Luxus und Geschmack die florentinische Schule schmerzlich entbehren: Pal. Vendramin-Calergi, 1481 von Pietro Lombardo (Fig. 30).


Fig. 28 S. Zaccaria in Venedig.

An den Fronten der Kirchen (S. Zaccaria) und der Scuole (bes. Scuola di S. Marco, Fig. 31) wird unbedenklich der ganze Vorrat von Inkrustationen, Pilastern u. a. Zierformen im Dienst von kindlich spielenden Kompositionen aufgebraucht; halbrunde oder sonst geschwungene Mauerabschlüsse, bisweilen prächtig durchbrochen als Freibogen. An der Scuola di S. Rocco (1517) wurde das neue Motiv frei vortretender Säulen aufgegriffen (§ 37) und dieselben gleich mit Blumen umwunden. (Vgl. Abbildung zu § 87.)

Wo wäre die moderne Baukunst geblieben, wenn sie dem venezianischen Kunstschreinergeist und Juweliergeist dauernd in die Hände gefallen wäre? Wie sehr würde man in Venedig selbst die Bauten des Florentiners Jacopo Sansovino und seiner Schule vermissen, durch welche erst die ausgebildete Hochrenaissance sich hier Bahn brach.

§ 44.

Oberitalien und der Backsteinbau.

Der Backstein hat seit Anbeginn aller Kunst wohl nie selbständig seine eigenen Formen geschaffen. Seit Ägypten für Steinbalken über Steinpfeilern eine bestimmte Ausdrucksweise hervorbrachte, gab der Steinbau im Ganzen überhaupt die Formen an. Der Backstein, durch jene uralten Präzedentien befangen und Jahrtausende hindurch als blosser Ersatz des Steines gebraucht und nach Kräften verhehlt, spricht auch in den wenigen römischen Beispielen, wo er zu Tage tritt, die Formen des Steines nach.

Rom wendet den Backstein bei seinen riesigsten Bauten wie bei seinen Privathäusern (Pompeji) an, aber dort mit einer marmornen, hier mit einer Stucco-Hülle. Monumental behandelt und offen zugestanden findet man ihn fast nur am Amphitheatrum Castrense (§ 38), an dem Denkmal beim Tavolato,

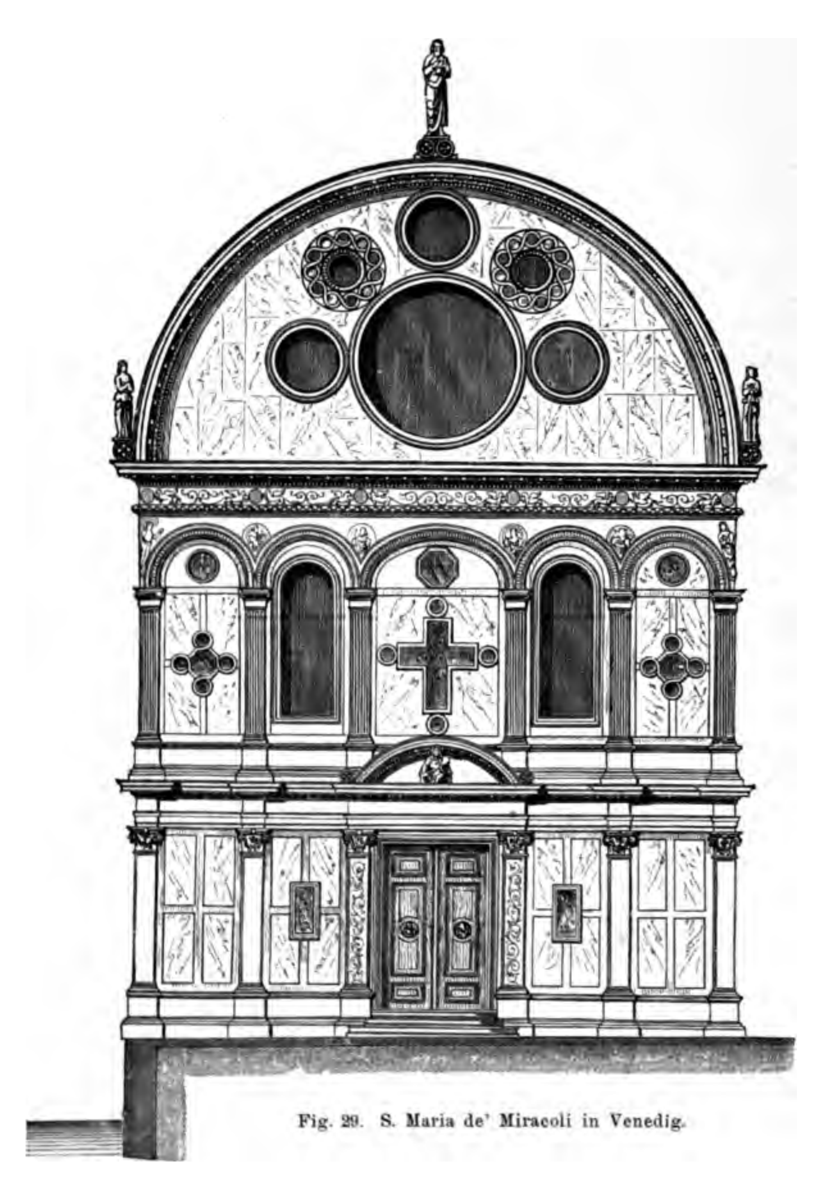


Fig. 29. S. Maria de' Miracoli in Venedig.

am sog. Tempio del Dio redicolo, an der sog. Sedia del diavolo und ähnlichen Grabmälern in der Campagna. Hier sind die reichern klassischen Formen auf eine so kostspielige Weise hervorgebracht, dass man annehmen darf, der Backstein sei vorgezogen worden, nur um künftige Grabschänder durch Unwert des Stoffes abzuhalten. Die bei Vitruv und Pausanias erwähnten Backsteinbauten

waren teils erweislich, teils wahrscheinlich mit Mörtel oder mit Inkrustation bedeckt; am Philippeion zu Olympia, das Pausanias (V. 20) als Ziegelbau schildert, waren, wie die Ausgrabungen erwiesen haben, die Halbsäulen im Innern unmittelbar aus den Wandquadern (Poros) herausgearbeitet, Unterbau und Sima aber aus Marmor.

Vielleicht den höchsten Grad von relativer Unabhängigkeit erreichte zur gothischen Zeit der Backsteinbau in Oberitalien, sowohl südlich vom Po (Via Aemilia von Piacenza bis Ancona), als auch im Mailändischen und Venezianischen, obwohl hier mit stärkerer Zuthat steinerner Gliederungen.

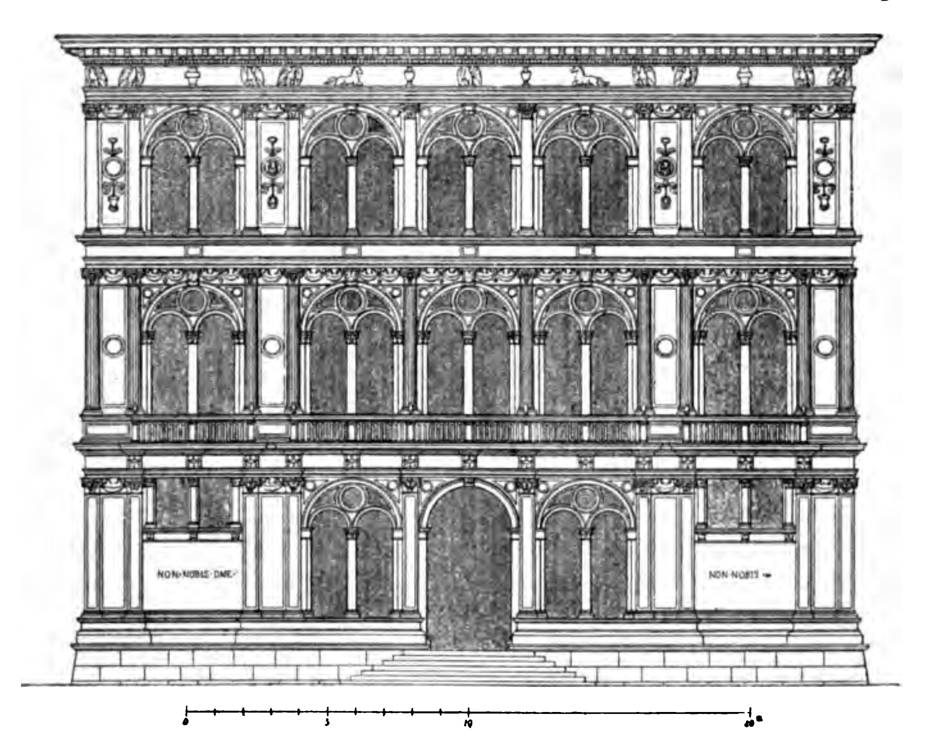


Fig. 80. Pal. Vendramin-Calergi zu Venedig. (Nach Bühlmann.)

Man begann wohl anfänglich mit Backstein, weil der Stein teuer war, fuhr aber dann mit eigener Lust und in hoher Vollendung der Technik fort. Der Verpflichtung auf Spitzthürmchen, Giebel und Strebebogen so viel als ledig, gestaltete man Fenster, Gesimse und Portale im Geist des Stoffes auf das Prachtvollste um. Der Steinbau entlehnte jetzt sogar Formen vom Backsteinbau (so einige Details an der Marmorfassade des Domes von Monza).

Das stolze Vorurteil für diese Prachtformen war stark genug, um das Eindringen der Renaissance zu verzögern und selbst einen Filarete (§ 22, 31), trotz seinem Fluch über das Gothische, am Ospedal maggiore zu Mailand zu spitzbogigen Fenstern zu nötigen; er füllte wenigstens das Detail desselben mit seinem geschmackvollen Renaissancezierat an. Dasselbe that er oder ein unge-


Fig. 31 Scuola di S. Marco zu Venedig.

nannter Nachfolger an einem höchst zierlichen Privatpalast (Marliani), der im XVIII. Jahrhundert demoliert wurde, aber in einer Abbildung bei Verri, Storia di Milano, weiterlebt. (Auch bei Müntz, La Renaissance en Italie etc., p. 239.)

§ 45.

Die Backsteinfassade.

Allein auch die Renaissance wird in diesen Gegenden und in diesem Stoffe mit einem freien Sinn auf höchst eigentümliche Weise gehandhabt, so dass das Auge von dem, was sie hier nicht gibt, nichts vermisst. Dem grossen Reichtum an Kompositionsgedanken entspricht ein feiner und heiterer Schönheitssinn im einzelnen.

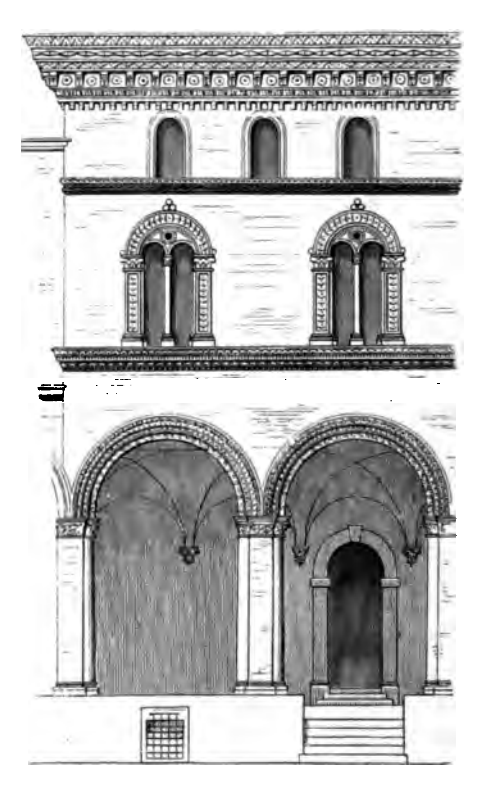
Man muss sich hier immer von Neuem sagen, dass ohne die grossen Florentiner auch die Bolognesen und Lombarden doch nicht aus ihrer zwar reichen, aber schon zweifelhaft gewordenen Gothik herausgekommen wären.

An den Palastfassaden war eine Einschränkung der antiken Formen schon vorgeschrieben durch die notwendig zarte, aus kleinen Teilen bestehende Gesimsbildung. Auf Pilaster, deren Grösse sich doch hätte nach der Höhe der Stockwerke richten müssen, verzichtete man gerne (Fig. 32).

Überhaupt wäre jede strengere antiquarische Logik hier vom Übel gewesen.

Bei den Palästen von Bologna gehören die Erdgeschosse zu den fortlaufenden Strassenhallen; für ihre backsteinernen Säulen mit den reichen, fröhlichen Sandsteinkapitälen irgend eine bestimmte dorische oder korinthische Proportion zu verlangen, wäre Thorheit, schon das Auge würde bei der Grösse der Intervalle durch eine zu schlanke Bildung nur beunruhigt werden.

(Man musste ohnehin solche Backsteinsäulen später oft zu Pfeilern verstärken; Serlio L. VII, p. 156 be-


Fig. 32. Pal. Fava in Bologna, Fassade. (Nohl.)

schreibt das Verfahren. Wo die Mittel reichten, ersetzte man sie auch wohl im Laufe der Zeit durch Marmorsäulen, so 1495 in einem Klosterhof zu Ferrara; Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 314.)

Die Archivolten der Bogen sind reich, aber nicht sonderlich antik profiliert (Fig. 33); über einem Sims folgen die (im Backstein sehr vorherrschend) rundbogigen Prachtfenster mit ihrem Palmettenschmuck oben und auf den Seiten; über einem zweiten Sims in der Regel ein Fries mit kleinen Fenstern und dann das Kranzgesimse aus lauter kleinen und dichtstehenden Konsolen.

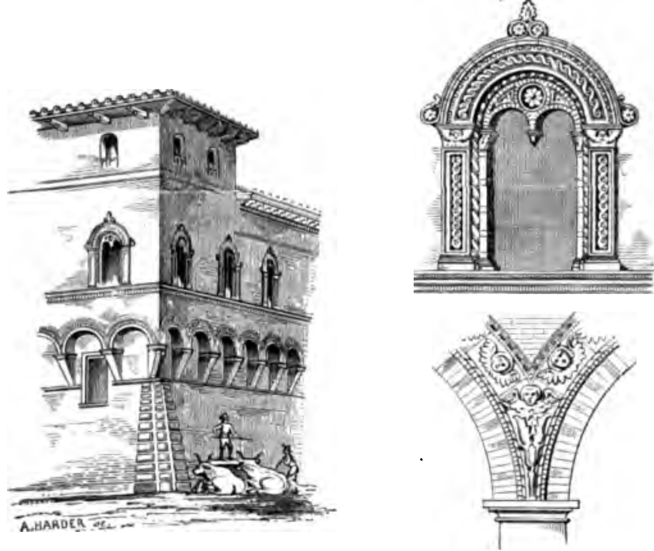


Fig. 33. Palast zu Bologna. (Nohl.)

So ist über eine meist glücklich eingeteilte Fassade an den gehörigen Stellen und mit weiser Ökonomie ein gleichartiger Reichtum von Zierformen ausgebreitet, alles innerhalb Eines liebevoll behandelten monumentalen Stoffes.

Pilasterordnungen würden hier einen unerträglichen Zwiespalt zwischen den untern Hallen und dem Kranzgesims hervorgerufen haben. Wo sie, unter besondern Umständen, doch vorkommen, da meint der Stadtchronist zum Jahre 1496 (Murat. XXIII, Col. 913), das sei more romano gebaut.

Graziös und reich, aber sehr unharmonisch durch Pilaster und andern Schmuck: Pal. Roverella in Ferrara, 1508, mit einem vorgekragten Erker in der Mitte des obern Stockwerkes, wie er sonst in Italien kaum vorkommt.

§ 46.

Backsteinhöfe und Kirchenfassaden.

In den Höfen der Paläste und Klöster sind die Formen meist architektonisch reicher, auch wohl mit eigentlicher Dekoration gemischt, die Säulen fast immer von Stein.

Die zwei berühmten Backsteinhöfe der Certosa bei Pavia (Fig. 34) mit Medaillons und vortretenden Statuen und kräftigstem Reichtum aller Zierformen.

Diese Höfe sind älter als die Marmorfassade, so dass diese Certosa die Frührenaissance in zweierlei Stoffen und Stilnuancen, beidemal durch Arbeiten ersten Ranges, repräsentiert.

In Mailand nicht sowohl die Höfe der öffentlichen Gebäude (Broletto, ältere Höfe des Ospedal maggiore) und der Klöster des XV. Jahrhunderts wichtig als vielmehr diejenigen einiger Privatpaläste, z. B. Casa Frigerio bei S. Sepolcro; über der Säulenhalle die Backsteinbogen mit Medaillons dazwischen; die Fenster, obwohl Backstein, doch bisweilen schon geradlinig geschlossen; Simse und Kranzgesimse sehr schön zum Ganzen komponiert.



Fig. 34. Aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.

Ausserdem im Kastell von Mailand die erhaltenen Reste zweier Hallenhöfe aus der Zeit des Francesco Sforza. (Beltrami, Il Castello di Milano.)

In Pavia: ein herrlicher, nur teilweise erhaltener Palasthof gegenüber vom Carmine.

In Bologna: über der Hofhalle statt des geschlossenen Stockwerkes gerne eine Oberhalle von doppelter Säulenzahl. (Fig. 35 u. 36.)

Das edelste und zierlichste Beispiel: der Hof von Pal. Bevilacqua, nach 1484 (Fig. 36), vom Meister der Halle bei S. Giacomo (1477—81), wo das Motiv des Erdgeschosses fast genau wiederholt ist. Von Klosterhöfen: der bei S. Martino maggiore.

In Ferrara: Fragment des Hofbaues am Pal. della Scrofa, 1502, von Biagio Rossetti (Fig. 37.)

Die Pilasterordnungen wurden einstweilen für die Kirchen verspart, hier aber nicht selten von Stein aufgesetzt.

Über die Komposition der Kirchenfassaden § 70. Bramente in den ihm zugeschriebenen mailändischen Bauten schwankt: am Äussern der Kirche S. Satiro die schöne und ziemlich strenge korinth. Pilasterordnung rein in Backstein (?); am Chorbau alle Grazie (Fig. 38) sind Pilaster, Wandkandelaber, Gesimse und Medaillons von Stein aufgesetzt. Am Vorhof von S. Maria presso S. Celso, einer klassisch reinen Backsteinhalle, die Halbsäulen doch von Stein, ihre Kapitäle von Erz (1514, von einem unbekannten Meister).

Durchgeführte ganze Kirchenbauten in reichern Backsteinformen: die Karthause S. Cristoforo zu Ferrara, 1498—1553, die phantastisch zierliche Rundkirche S. Maria della Croce bei Crema (Fig. 39) von Giov. Battagio, 1493, die Fassade von S. Pietro in Modena etc.

§ 46 a.

Die Fenster und Thüren der Frührenaissance.

In der Bildung der Fenster und Thüren schwankt das XV. Jahrhundert bei kirchlichen wie bei profanen Bauten zwischen der rechtwinkeligen und der rundbogigen Form; dazu tritt für bestimmte Fenster im Kirchenbau die volle Kreisform.

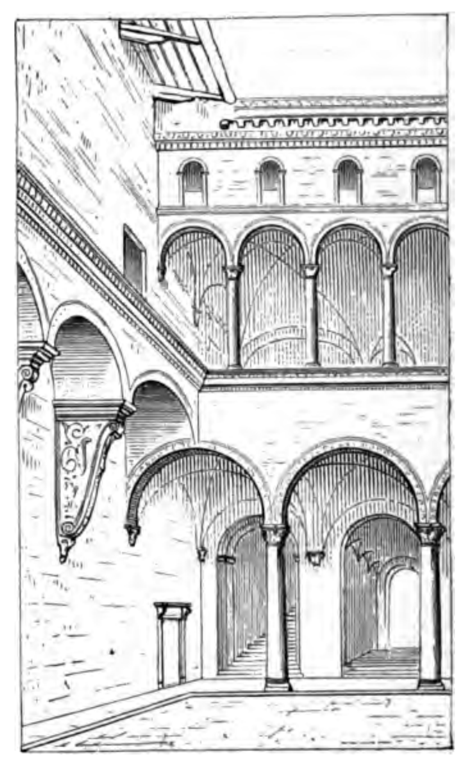


Fig. 85. Hof im Pal. Fava zu Bologna. (Nohl.)

Über die Verhältnisse der Fenster nach Albertis Lehre vgl. § 89.

Brunellesco gab seinen Kirchenbauten (mit Ausnahme der Badia bei Fiesole) stets ein langgestrecktes Rundbogenfenster. Vereinzelt herrscht diese Form bis gegen Ende des Jahrhunderts.

Die Laibungen wurden mit Flechtwerk und Girlanden verziert (besonders reich in der Cappella Pazzi); nach aussen umzieht das Fenster vielfach ein profiliertes Rahmenwerk, zu dem beim Backsteinbau noch Palmetten treten.

Ähnlich wurden in der Palastarchitektur die Fenster in glatt verputzten Fassaden behandelt, während bei der Rustika eine einfach kräftige Umrahmung am Platze war. Die mittelalterliche Teilungssäule wurde fast ausnahmslos beibehalten (beim Pal. Pitti war sie beabsichtigt); an den Fenstergewänden entsprechen ihr meist Pilaster oder Halbsäulen. Unter die beiden Halbkreisbögen, welche diese vertikalen Stützen verbinden, schieben Alberti (Pal. Rucellai) und Bernardo Rossellino (Pal. Piccolomini in Pienza und Siena) noch ein Gebälk, wie es schon Brunellesco am Pal. Pitti offenbar projektiert hatte, da die Pilaster der Laibungen hier nur bis an die letzte Quaderschicht unter den Bogenkämpfern reichen (vgl. Fabriczy, Fil. Brunellesco, S. 320).

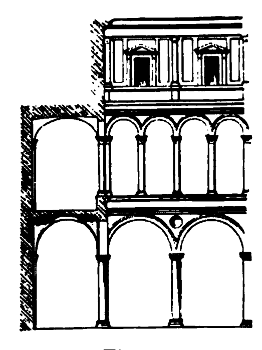


Fig. 86. Hof im Pal. Bevilacqua zu Bologna. (Nohl.)

Das rechtwinkelige Fenster ist bisweilen von gedrückter Form und mit schwerem Steinkreuz versehen; so am Pal. di Venezia (Fig. 21) und an einem Hause bei S. Cesareo in Rom, am Pal. vescovile, Pal. Newton u. a. in Pienza, am Pal. dei Tribunali in Perugia etc.

Ohne Teilungspfosten tritt diese Fensterform erst gegen das Ende dieser Periode vereinzelt auf; so gegen 1480 im Hof des Palastes von Urbino, desgleichen des Pal. Strozzi, Gondi etc.

Häufiger verstand sich zur Aufnahme des ungeteilten Oblongfensters der Kirchenbau. Es hatte hier die Protorenaissance mit Erfolg vorgearbeitet (Fassade von S. Miniato, Baptisterium von Florenz etc.), ja sie hatte auch die ganze herrliche antikisierende Umrahmung mit Halbsäulen resp. Pilastern und Giebel schon vorgebildet, selbst die freilich oft spielend wirkenden Konsolen unter der Fensterbank.

Solche Aediculae an Fenstern sind dann für die Praxis des XIV. Jahrhunderts durch die Wiedergabe auf Gemälden zur Genüge bezeugt, z. B. von Taddeo Gaddi in der Capp. Baroncelli in S. Croce (zwischen 1352 und 56) und



Fig. 87. Hof des Palazzo Scrofa in Ferrara.

sonst. — Am Dom von Pienza (um 1460; Abbild. im § 70) sind Aediculae als Nischenumrahmung verwendet, desgl. an der Confraternità in Arezzo.

Den Giebel über dem Sturz zeigen die Fenster des Spedale degli Innocenti und des Altarraumes der Capp. Pazzi von Brunellesco, der Madonna delle Carceri in Prato (1485—91 von Giuliano da Sangallo), der Sakristei von S. Spirito in Florenz (angeblich von Giuliano da Sangallo entworfen und von Cronaca gegen 1496 ausgeführt, s. Abbildung in § 64) und an Cronacas S. Francesco al monte, hier abwechselnd dreiseitige und segmentförmige Giebel (s. Abbildung in § 75). Letztere, auf Säulen ruhend, auch in der Baulehre des Filarete, hier an einem Palastbau (s. Abbildung bei Müntz, La renaissance I, p. 485) und bei Mantegna, Triumphzug des Cäsar.

Eine lombardische, durch die Comasken (s. § 15) weit verbreitete Spezialität sind die gekuppelten Rundbogenfenster mit gemeinsamer rechtwinkeliger Umrahmung; schon im XIV. Jahrhundert (mit Rund- und Spitzbogen) am Pal. Vitelleschi zu Corneto, dann am Pal. Capranica zu Rom, Pal. Pozzoni zu Verona etc.

Obenan stehen unter ihnen die vier höchst prachtvollen Fenster der Fassade der Certosa von Pavia; eigentlich als Pforten gedacht; ohne Pfosten und Oberschwellen antiken Thüreinfassungen nachgebildet; über dem reichen Fries



Fig. 38. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

und Gesims die Giebel in Gestalt von Voluten mit Figuren und anderem Schmuck; innerhalb der Pfosten, als Stützen der eingesetzten je zwei Bogen, die berühmten marmornen Kandelaber (s. Abbildung in § 138).

Etwas früher und im Einzelnen bescheidener die vier Fenster in Fra Giocondos Pal. del Consiglio zu Verona; über den Friesen Stichbogendachungen mit Relieffüllung (s. Abbildung in § 102).

Ähnliche lombardische Fenster z. B. in S. Maria presso S. Celso zu Mailand, in Bergamo, an Biagio Rossettis Loggia del Consiglio zu Padua (s. Abbildung in § 102); weiter südwärts z. B. in Perugia (Haus neben Pal. dei Tribunali), in Sulmona (Pal. della Nunziata) und sonst.

Das Rundfenster endlich herrscht im Tambour der Kuppeln (so schon am Florentiner Dom nach dem Modell von 1367), im obern Teil der Kirchenfassaden (S. Maria Novella zu Florenz, Dom von Pienza, S. Pietro in Montorio zu Rom) etc., sowie in den Seitenschiffen über den Kapelleneingängen (z. B. S. Lorenzo in Florenz, Dom von Cortona etc.).

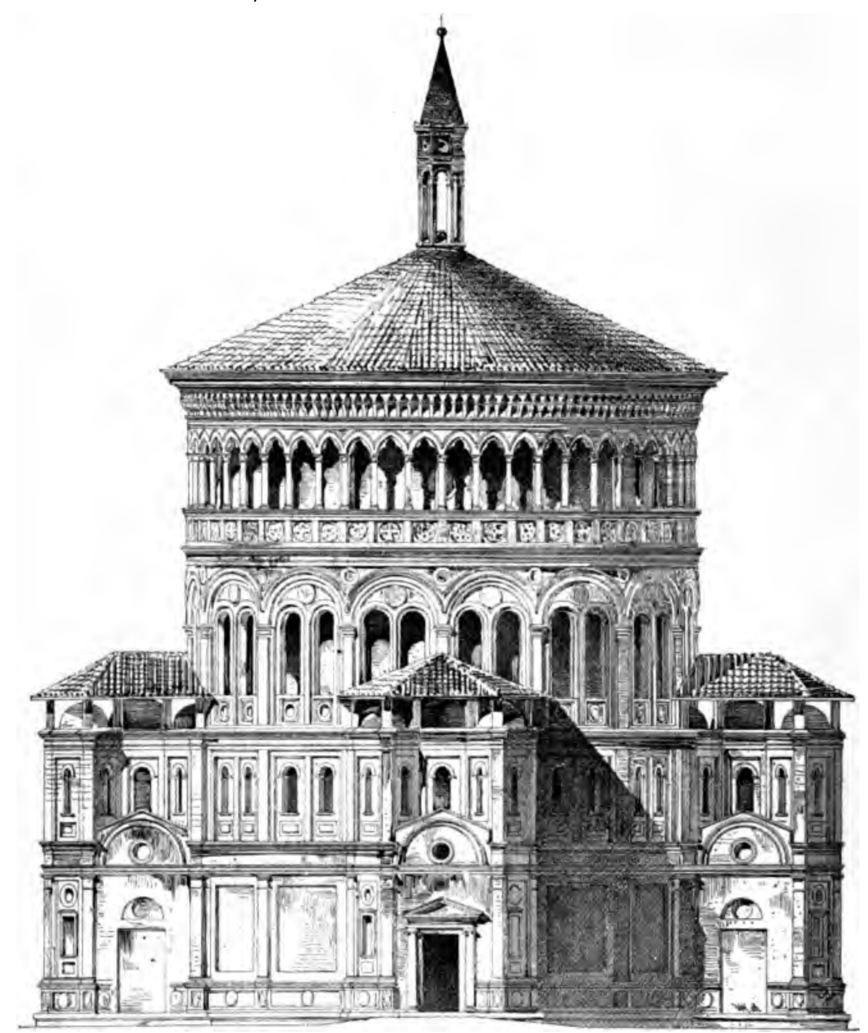


Fig. 89. Madonna della Croce bei Crema. (Nach Paravicini.)

Hinsichtlich der Thüren gilt im Ganzen Folgendes:

Die Portale in Rustikafassaden werden meist mit einfach kräftiger Gliederung umsäumt, den rundbogigen Abschluss bilden Keilsteine mit bogenförmigem Rücken, die nach dem Scheitel hin sich mässig verlängern (Pal. Pazzi-Quaratesi, Spannocchi etc.). Am Pal. Gondi sind diese Bogensteine mit vertikalen Stossfugen und horizontalen Lagerfugen in das Rustikamauerwerk eingefügt.

Bei glatten Mauern und im Innern der Bauten werden die Eingänge zum mindesten mit einem Rahmen umzogen, dessen Profile sich am untern Ende gerne nach innen hin verkröpfen, so dass eine Art Basis für den Rahmen entsteht, wie vielfach auch bei den Fenstern; letzteren sind auch die Verzierungen der Thürlaibungen nachgebildet; besonders reich u. a. an der Cappella Pazzi; am Thürsturz hier das von geflügelten Putten gehaltene Wappenschild des Stifters, wohl in Nachbildung der Medaillonporträts mit Genien an römischen Sarkophagen, wie z. B. an dem von Brunellesco so bewunderten in S. Domenico zu Cortona.



Fig. 40. Portal von S. Domenico zu Urbino.

Bald wurden dann die wichtigern Thüren an Kirchen und weltlichen Gebäuden, nach innen sowohl als nach aussen, an ihren Pfosten regelmässig mit Pilastern bekleidet, welchen man reiche Füllungen mit Arabesken, auch wohl sehr sorgfältige Kanneluren und bisweilen ein kostbares Material (Paonazetto und dergleichen) gönnte.

Über die Ordnungen solcher Pilaster: Alberti, de arte aedif., L. IX., c. 3: fenestras ornabis opere corinthio, primarium ostium ionico, fores tricliniorum et cellarum et eiusmodi dorico, was im XV. Jahrhundert nur von Pilastern zu verstehen ist. (Nach der Vorschrift richtete sich kaum jemand.)

Die schönsten damaligen Pforten von Rom: an der Kirche S. Marco beim Pal. di Venezia, und vor allem am Hospital S. Spirito, mit kannelierten Pilastern.

(Die frei und ziemlich weit vortretenden Säulen neben dem Hauptportal der Certosa, neben demjenigen von S. Maria delle Grazie zu Mailand, an S. Domenico zu Urbino (Fig. 40) etc. sind eine oberitalienische Tradition des Mittelalters, § 37.)

Über der Oberschwelle der Thür folgte die altgewohnte Lünette, wie sie sich aus dem Entlastungsbogen schon seit Römerzeiten entwickelt hatte, ausgefüllt durch Skulptur oder Malerei; bereits nicht immer ein volles Halbrund, sondern gedrückt, mit Palmetten an den Enden und über der Mitte.

Die Lombarden umrahmen diese Lünette gern noch mit einer zweiten, obern Pilasterstellung nebst Gebälk und Giebel; so überall auch südwärts, wo Lombarden resp. Comasken thätig waren; unter ihrem Einfluss auch das Portal von S. Domenico in Urbino (Fig. 40); hier das Ornamentale von Maso di Bartolommeo aus Florenz, der Lünettenschmuck von Luca della Robbia, 1449 (Fig. 40).

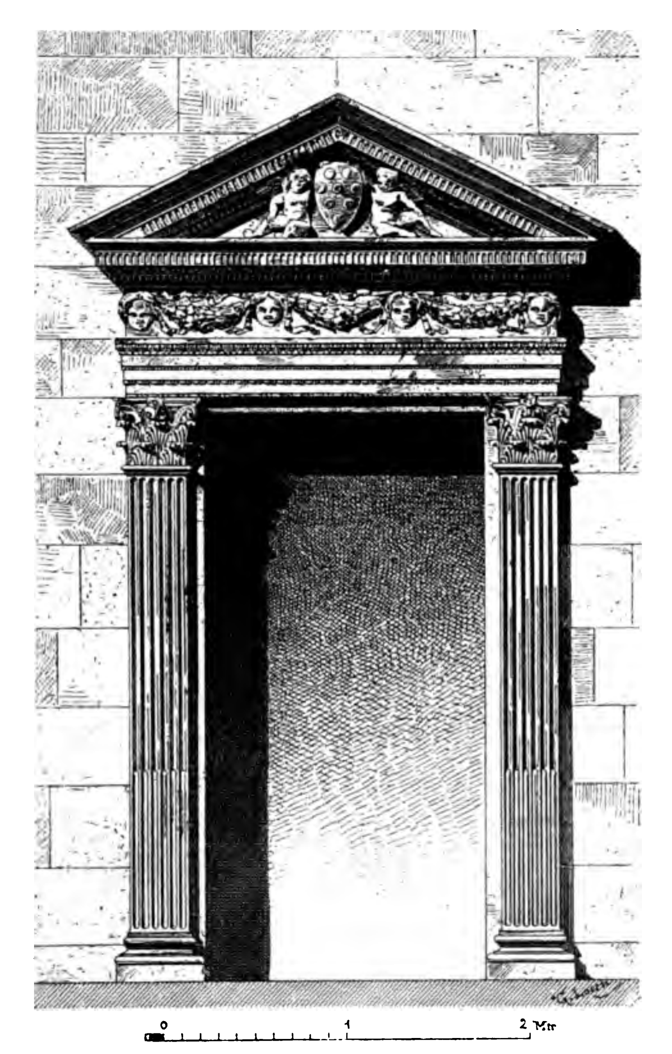


Fig. 41. Thür in S. Croce zu Florenz.

Indem man dann dem gothischen Spitzgiebel eilig den Abschied gab, trat an Kirchen und andern geistlichen Gebäuden des XV. Jahrhunderts auch schon der niedrige antike Giebel an die Stelle der Lünette. Als frühster Thürgiebel der Renaissance gilt derjenige am Eingange zum Noviziat von S. Croce in Florenz (rechtes Querschiff); Vasari II, p. 442 (Le M. III, p. 279), v. di Michelozzo (Fig. 41).

§ 47.

Die Formen des Innern.

Von dem Innern antiker Gebäude war, als die Studien der Florentiner begannen, zwar sehr viel mehr als jetzt, doch ausser dem Pantheon kaum mehr ein unverletztes Beispiel erhalten, und ohnehin war die antike Innenbaukunst wesentlich eine nach innen gewandte Aussenbaukunst gewesen. Den einzigen sehr wesentlichen Einfluss mussten jetzt die antiken Gewölbe üben.

Vgl. Kultur der Renaiss., III. Aufl. I, S. 225 u. 236; IV. Aufl. I, S. 201 f. über die Erhaltung der Thermen.

Für Gesims- und Pilasterbildung des Innern, für Wandeinteilung u. dergl. war das Pantheon in seinem damaligen Bestande bei weitem die Hauptturkunde.

Für die Tonnengewölbe kam die bessere Erhaltung des Venus- und Romatempels in Betracht.

Die grösste konstruktive Aufgabe nimmt Brunellesco mit seiner florentinischen Domkuppel gleich vorweg; neben dieser scheint alles andere leicht und kommt nur als teurere oder wohlfeilere, dauerhaftere oder flüchtigere Praxis in Frage (Fig. 42).

Nachdem schon seit 1405 Brunellescos Rat zu verschiedenen Malen eingeholt und der junge Meister sogar eine Zeitlang als consiliarius operis ständig



Fig. 42. Der Dom von Florenz.

besoldet worden, beginnt seine Hauptthätigkeit 1420, als man, getreu nach dem 1367 von Benci di Cione und Neri di Fioravante entworfenen Modell, den Tambour vollendet hatte. Brunellesco trug mit seinem Gerüstmodell zum Kuppelbau, welches er in einem ausführlichen (noch vorhandenen) Bericht erläuterte. den Sieg über alle Konkurrenten davon und vollendete seine Aufgabe dann in sechzehn Jahren, anfangs unter Mitarbeiterschaft des Ghiberti und Nanni di Banco. — Über die Details der Konstruktion und den vom ersten Entwurf bisweilen abweichenden Gang der Arbeit vgl. die eingehende Untersuchung von Durm in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 1887, sowie die seitdem publizierten Dokumente bei Guasti, S. Maria del Fiore; dazu besonders H. Semper im Archivio storico ital. 1887 und im Repert. für Kunstw. 1889, S. 56 ff. — Vasari (vita di Brunell.) schöpft wesentlich aus Antonio Manetti (vgl. § 2).

Frühste schriftliche Theorie des Wölbens bei L. B. Alberti, de re aedificatoria L. III, c. 14, vgl. V, c. 18 und VII, c. 11, nach den Kategorien: fornix (Tonnengewölbe), camera (Kreuzgewölbe) und recta sphaerica, scil. testudo (Kuppel); er verlangt das Wölben für die Kirchen wegen der dignitas und Dauer und auch für die Erdgeschosse der Paläste.

§ 48.

Die Gewölbe der Frührenaissance.

Das Erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe, dessen wesentlichster Vorteil jetzt allerdings wegfiel, da oblonge Räume, für deren harmonische Bedeckung es so wesentlich ist, entweder nicht mehr gebildet oder mit andern Gewölben bedeckt wurden.

Das Gothische des Nordens hatte seine eigentümlichste Schönheit in oblongen Raumeinteilungen entwickelt. Vielleicht ist das oblonge Kreuzgewölbe an sich schöner als das quadratische.

Nun braucht man das Kreuzgewölbe fortwährend, aber verhehlt. Wo man es, wie in einzelnen römischen Kirchen (§§ 76, 77), offen anwendet, gerät man damit in Nachteil gegen die Gothik, schon weil man das kräftig sprechende Gurtwerk entbehrt.

Der letzte, welcher mit Gurtwerk und mit oblongen, quer über ein Kirchenschiff laufenden Kreuzgewölben eine leichte und edle Wirkung erzielt, ist Dolcebuono, im Monastero maggiore zu Mailand, 1503, vgl. §§ 23, 76.

Echte Kreuzgewölbe derselben Zeit (?) auch noch im Appartamento Borgia, Vatikan.

Der eigentliche Lebensausdruck des gothischen Gewölbes waren die aus den Pfeilern emporsteigenden Gurte und Rippen, zwischen welchen die Kappen nur als leichte Füllungen eingespannt wurden. Für die Renaissance dagegen, welche über den Stützen ein antikes Gebälk herrschen lässt und überhaupt alle schwebenden Teile in der Regel durch starke Horizontalen von ihren Trägern trennt, ist das Gewölbe eine deckende Masse. Der strengere Detailausdruck derselben ist die römische Kassette; den reichern Ausdruck übernimmt eine rasch und hoch entwickelte dekorative Kunst (§ 171).

Letztere ist eine besondere Todfeindin des Kreuzgewölbes in seiner strengern Form; dagegen kann sie sich in das verhehlte, in der Mitte zur sphärischen Fläche ausgebildete, sehr gut schicken.

Die frühesten mir bekannten Kassetten der neuern Zeit schon in den Laibungen des Klosterhofes von S. Paolo fuori le mura bei Rom (zwischen 1193 und 1241); — dann an einem gothischen Gebäude: S. Maria maggiore in Bergamo, Laibung des Portals der Nordseite; es sind oblonge Rauten mit Rosetten, abwechselnd weiss, braunrot und schwarz.

Die Kassetten jeder Art, auch die sich konzentrisch verjüngenden, rechnete Alberti (l. c. L. VII, c. 11) auf dem Papier aus, selbst für sechsseitige und achtseitige Räume, und ermittelte deren Ausführung in Ziegeln und Stucco. — Vgl. § 173.

Seine eleganten Kassetten in der Bogenlaibung der Thür von S. Maria novella. — Die Darstellung der Kassetten in Stucco scheint dann Bramante besonders vervollkommnet zu haben; Vasari IV, p. 162, 165 (Le M. VII, p. 136, 139),

v. di Bramante. — Statt aller Gurten und Rippen jetzt bald nur Ränder, oft abgestumpft und mit Festons bemalt.

Indes hat die Frührenaissance, die Kreuzgewölbe abgerechnet, noch durchgängig die konstruktive Form des Gewölbes zu Tage treten lassen.

Vorherrschende Formen: Das Tonnengewölbe von halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, hie und da bereits mit einschneidenden Kappen von beiden Seiten;

Das kuppelichte, sogen. böhmische Gewölbe, ebenfalls oft mit einschneidenden Kappen;

Die Reihenfolge von flachern oder höhern Kuppeln oder kuppelichten Gewölben;

Das Tonnengewölbe, in seiner Mitte durch Eine Kuppel unterbrochen; ungemein schön im Kleinen, z. B. (Fig. 43) an den Vorhallen der Capp. de' Pazzi in Florenz (Brunellesco) und der Umiltà in Pistoja (Vitoni); grösser im Hauptschiff einzelner oberitalischer Kirchen (§ 74).

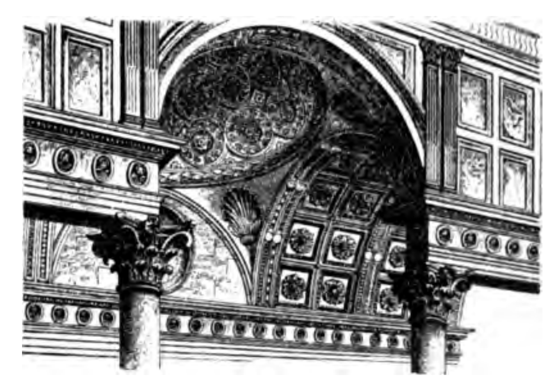


Fig. 43. Von der Vorhalle der Cappella Pazzi zu Florenz. (Nach Paulus.)

(Das Tonnengewölbe in Oberitalien schon zur romanischen Zeit heimisch: S. Babila, S. Celso, d. h. die alte Kirche, S. Sepolcro, sämtlich zu Mailand, anderes a. a. O.)

Kupoletten verschiedener Art, auch backofenförmige sog. Klostergewölbe.

Eigentümlich eine Anzahl kleinerer Kuppeln des XV. Jahrhunderts in der Art stark aufgewehter Regenschirme oder an die Muschelgewölbe gothischer Chöre erinnernd, mit kleinen Rundfenstern ringsum, sogen. „Kuppeln mit Rippen und Segeln“ (Munetti, vita di Brunellesco, p. 29), von Brunellesco angewendet in einer (später umgebauten) Kapelle in S. Jacopo zu Florenz, in der alten Sakristei von S. Lorenzo und in der Capp. Pazzi; bei Späteren öfter wiederholt; s. Abbild. in § 63 und 80. — Antike Vorbilder: Darstellung einer Ruine beim Pal. Capranica (Templum Matidiae?) in einem Stich des Giovannoli, 1619 (vgl. Lanciani, Ruins and excavations of ancient Rome, p. 505); Tor' de' Schiavi (Canina VI, tav. 107); Kutschuk Aja Sophia (Ss. Sergius und Bacchus) in Konstantinopel, u. s. w.

Die wesentlichen Detailformen des modernen Kuppelbaus (Pfeilergesimse, Profile der Hauptbogen, Pendentifs, Kranzgesimse über den Hauptbogen, Einteilung oder Gliederung des Cylinders, oberes Gesimse desselben, Gliederung der Kuppel) schon jetzt bei den Toscanern ausgebildet, vgl. Madonna delle Carceri in Prato; für die Lanterna war bereits auf der Domkuppel von Florenz im XV. Jahrhundert ein Vorbild aufgestellt.

Dagegen bleiben die übrigen Aussenformen der Kuppel noch sehr inkonstant, vgl. § 63—65.

VII. Kapitel.

Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

§ 49.

Vereinfachung des Details.

Mit dem Eintritt des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien.

Das aussertoscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner als von der einfachen Grösse ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt nicht die Einzelform, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi (§ 39) überall. Bramante (1444—1514), von welchem nun das Meiste abhing, war allerdings ein Urbinate, und die grosse Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, wird bei Vasari mit seinen Vermessungen in Rom (§ 27) u. a. a. O. in Verbindung gebracht, allein dies schliesst die unvermeidliche Einwirkung der florentinischen Bauten auf ihn nicht aus.

Das gesteigerte Stadium des Vitruv (§ 28) ist von dieser neuen Richtung teils Wirkung, teils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.

Die Vereinfachung der Form wurde teils aus bestimmten Römerbauten, teils aus allgemeinen Gesichtspunkten gerechtfertigt. Damit war untrennbar verbunden ein stärkeres plastisches Hervortreten, um sich an den zum Teil gewaltigen neuen Bauten vernehmbar zu machen, vermöge des stärkern Schattenschlages.

Serlio, architettura, L. III, fol. 104, vgl. L. VII, fol. 120, 126. Er beruft sich auf das Colosseum, auf den Bogen von Ancona und selbst auf das Pantheon, dessen korinthische Ordnung nur sehr weniges, aber wohlverteiltes Detail habe, und polemisiert gegen die „dem Geschmack der Menge huldigenden“ Baumeister, welche die ornamentalen Glieder vollständig nach den reichern Beispielen gäben. Durch das viele „Gemeisselte“ (intagli) würden die Fassaden nur verwirrt und affektiert.

In der That gab man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reichere antike Baukunst ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstab etc.) und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich (und vielleicht nur am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel, § 103, vollständig) angewandt hatte, jetzt völlig preis und beschränkte auch die Kapitälformen auf das Notwendige. (Das Kannelieren, vgl. § 35.) Ja man fand den Reichtum, auch wo man ihn ausdrücklich suchte (hauptsächlich im Innern), doch nicht in den reichern römischen Formen, sondern in gemalten Füllungen, stuckierten Pilastern, am Äussern in Guirlanden, Masken, Bandwerk u. dergl. an Fenstern und Thüren. Selbst an kleinern Zierarbeiten (Grabmälern, Altären) mochte man dann nicht mehr auf die entsprechenden vollständigen römischen Prachtbauten zurückgehen. Der Barockstil fand endlich jenen Rückweg vollends nicht mehr und vervielfachte lieber seine Gliederungen, als dass er sie in jener ganz erlaubten Weise bereichert hätte.

§ 50.

Detailproben und Einwirkung der Festdekoration.

Auf jede Weise suchte man sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern. Ausser den Probemodellen einzelner Bauteile in wirklicher oder nicht viel geringerer Grösse war auch die bauliche Dekoration bei Festen jetzt eine sehr wichtige Quelle der Belehrung.

Michelangelos sechs Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimses für Pal. Farnese; Vasari VII, p. 223 (Le M. XII, p. 231), v. di Michelangelo. Auch Fenster, Säulen, Bogen etc. modellierte er seinen Bauführern und Steinmetzen gerne aus Thon vor, ohne Zweifel in einiger Grösse; Lettere pittoriche I, 15, Benv. Cellini al Varchi 1546. Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verraten.

Die wichtigste Seite der Festdekoration lag darin, dass man sich in Holz, Gips und Karton rasche Rechenschaft von dem gab, was auch in Stein und in demselben Massstab wirken könne. Vgl. § 189.

Sichtbar ist aus derselben in die Architektur herübergenommen u. a. der sogen. Cartoccio, ein versteinertes, geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Karton. Vgl. Serlio, L. VII, p. 78, s. und Lamozzo, trattato dell' arte, L. VI, p. 421, wo die namhaften Arbeiter des XVI. Jahrhunderts für Cartocci, Guirlanden, Masken etc. aufgezählt sind.

Mit dem Wert der Festdekoration als Bauprobe hängt dann auch zusammen, dass man sie bald mit mehr als gebührlicher Strenge architektonisierte und ihre Freiheit nicht auf die wahre Weise achtete, vgl. § 56 und 190.

§ 51.

Verstärkung der Formen.

Zu den neuen Wirkungsmitteln des XVI. Jahrhunderts gehört die Nische an den Fassaden sowohl als an Pfeilern und Mauermassen des Innern, und die kräftigere Einfassung von Fenstern und Thüren mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kreissegment.

Hier ist nicht von der Nische als wesentlichem Teil eines Grundplans die Rede, also nicht von Apsiden, auch nicht von jenen Nischen- oder Kapellenreihen, in welche bisweilen die ganze Langwand einer Kirche aufgelöst wird (§ 74, 76), sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfassaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie die stärkere Plastik der vortretenden Teile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste.

Schon das Gothische hatte in Italien hie und da eine echte, tiefe Nische hervorgebracht (die Tabernakel für die berühmten Statuen an Orsanmicchele in Florenz); allein an den Kirchenfassaden der Frührenaissance, wo dieselben einen plastischen Schmuck erhielten, stehen die Statuen auf Konsolen v o r den sehr flachen Nischen (Certosa von Pavia, § 71) oder zwar innerhalb von Nischen, die durch Baldachine eingefasst, jedoch noch immer vom Halbrund weit entfernt

sind (S. Bernardino zu Perugia, Fig. 44; — etwas tiefer die zwei Nischen am Obergeschoss der Misericordia zu Arezzo). Erst das XVI. Jahrhundert schafft die vollständige halbzylindrische Nische.

Im Innern der Kirchen, an geraden wie an zylindrischen Mauerflächen, ergab sich die Anlage von Nischen von selbst, um der Erweiterung des Raumes und der Materialersparnis willen, wie zur Aufnahme von Statuen und Altären.

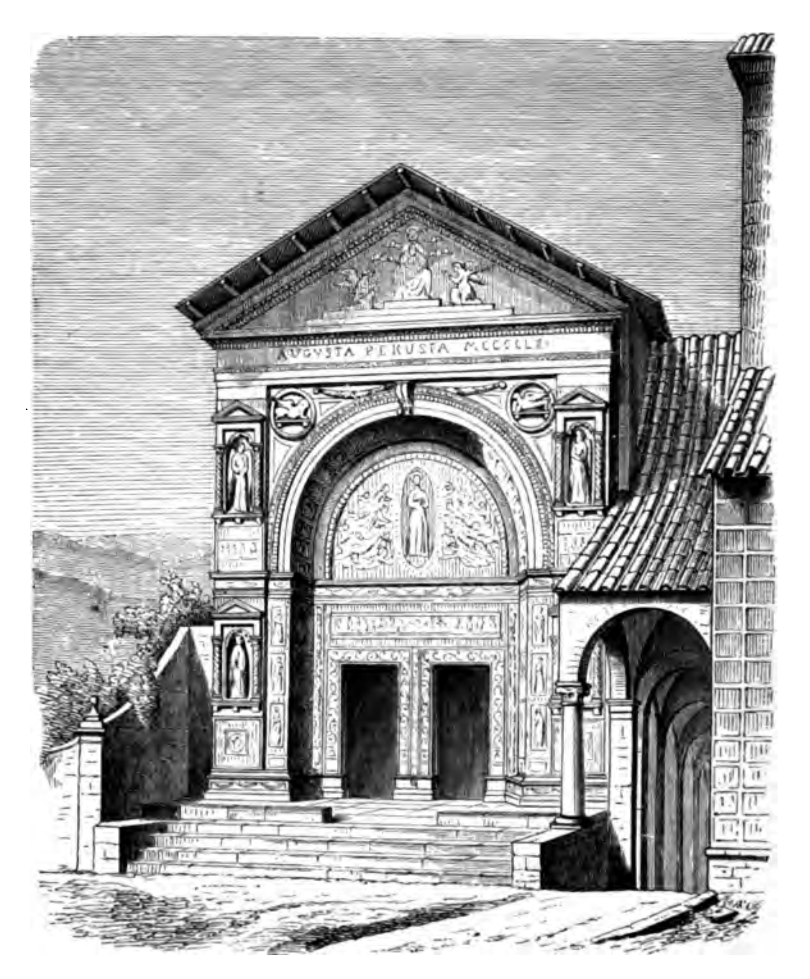


Fig. 44. S. Bernardino zu Perugia. (Nohl.)

Wo die Pfeiler des Schiffes mit zwei Pilastern bekleidet werden, kommen zwischen die letztern eine oder auch zwei Nischen übereinander. Die frühste vollständige Durchführung des Nischenwesens bei Bramante (Tempietto von S. Pietro in Montorio, Entwürfe für St. Peter) und bei Rafael (Villa Madama).

Dazu die Konkurrenzentwürfe Giuliano da Sangallos und Michelangelos für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz und, ebendort, das einzige dort ausgeführte Beispiel: die Fassade des Pal. Bartolini von Baccio d' Agnolo (Fig. 45).

Dem in § 46a über Fenster und Thüren Gesagten gegenüber sind Folgendes die Neuerungen der Hochrenaissance:

Das Rundbogenfenster weicht im Ganzen dem rechtwinkligen, und wo es sich behauptet, erhält es doch eine rechtwinklige Einfassung (Bramante: Cancelleria s. Fig 24, hier in Nachbildung der Porta de' Borsari zu Verona).

Aus dem rechtwinkligen Fenster verschwindet das Steinkreuz; unter dem kenntlichen Einfluss der Altartabernakel im Innern des Pantheon wird das Fenster zu einer ernsten, mächtigen Erscheinung; die Pfosten erhalten regelmässig Pilaster oder Halbsäulen, ja vortretende Säulen; jetzt erst wird auch die Fenster-

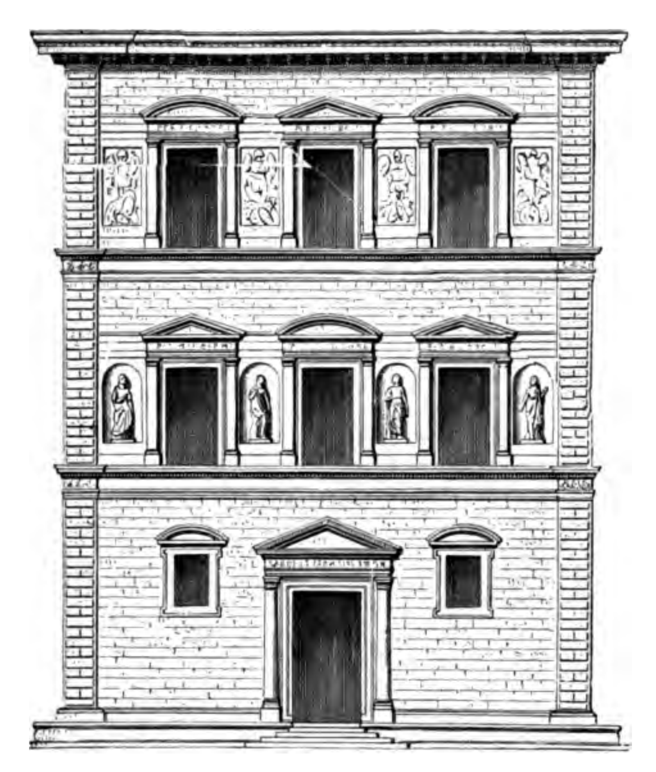


Fig. 45. Pal. Bartolini zu Florenz.

bank ausgebildet; in den Fensterfriesen behaupten sich die (schon früher vorgekommenen) Inschriften.

An den Thürpfosten der Kirchen sowohl als der Paläste weicht die reiche Dekoration einer Ausdrucksweise, welche auf das Einfach-Mächtige gerichtet ist; statt der Zieraten sind jetzt die Profile das Sprechende, häufig vortretende Säulen oder Halbsäulen namentlich dorischer Ordnung; als klassisch geltende Beispiele: Vasari IV, p. 521 (Le M. VIII, p. 171), v. di A. Sansovino; — ib. p. 596 (p. 224), v. di Peruzzi; — V, p. 322 (L. M. IX, p. 205), v. di Fra Giocondo. Der angeblich Bramantesche Entwurf für die Pforte der Cancelleria, bei Letarouilly III, Tab. 351, ist die Reproduktion einer Zeichnung des Antonio

da Sangallo in den Uffizien; s. H. v. Geymüller, Ursprüngliche Entwürfe für St. Peter, S. 72.

Sodann wird jetzt der Giebel nicht mehr den geistlichen Gebäuden vorbehalten, sondern auch auf Fenstern und Thüren der Paläste angebracht. Als Baccio d' Agnolo dies in Florenz an Pal. Bartolini (Fig. 45) einführte (nach Milanesi, im Prosp. cronol. zu Vasari, v. di B. d' A., V, p. 365, angbl. 1520), gab es Spottsonette und man hängte Laubgewinde daran wie an Kirchenpforten bei hohen Festen; Vasari V, p. 351 (Le M. IX, p. 225), v. di Baccio d' Agnolo. Bald aber wurde es allgemeine Sitte, wobei man zwischen dem stumpfen Winkel und dem Kreissegmente abwechselte, wie schon auf einer Zeichnung Bramantes (bei H. v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, p. 56). Auf das mittlere Fenster von dreien oder fünfen kommt bald der stumpfe Winkel, bald das Kreissegment; für beides stehen sich die Autoritäten ziemlich gleich.



Fig. 46. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

Die Aediculae der Fenster sind dabei, wie z. B. auch an Rafaels Pal. Pandolfini und ehedem am Pal. Branconio d' Aquila (§ 96), unter sich und mit den Pilasterlisenen an den Ecken durch flache Bänder verbunden. „Hierdurch entsteht Ruhe und Einheit, indem die Aediculae nicht auf die Mauerfläche aufgesetzt, sondern mit derselben verwachsen erscheinen“ (Bühlmann, Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. S. 38). So auch schon am antiken Vorbild, den Aediculae im Pantheon.

§ 52.

Die dorische und falschetruskische Ordnung.

Mit der jetzt herrschenden Neigung zur Vereinfachung der Formen kam endlich auch die dorische Ordnung zu ihrem Rechte, allerdings in nachteiliger Vermischung sowohl als Konkurrenz mit einer vermeintlichen toscanischen.

Die echte griechisch-dorische kannte man nicht und hätte sie schwerlich zu brauchen verstanden. § 25.

Schon die Römer hatten eine Umgestaltung derselben nicht entbehren können, zumal als sie das Dorische als Bekleidungsordnung ihrer grossen Bogenbauten brauchten. Hauptbeispiel: das Erdgeschoss des Marcellustheaters.

Ganz besonders kommt in Betracht ein damals noch erhaltener Rest, wahrscheinlich der Basilica Aemilia am Forum, welcher durch die Behandlung von Halbsäulen, Pilastern und Gebälk erweislich auf beide ältere Sangallo und auf Bramante Einfluss geübt hat. (Nach alten Zeichnungen herausgegeben und restituiert von Christian Hülsen, Annali dell' Instituto archeolog., 1884.)

Schon den Römern war dabei auch das Vorhandensein einer etruskischen Ordnung verhängnisvoll geworden, welche einst wohl unter Einfluss der griechisch-dorischen entstanden war, und nun die römisch-dorische mit ihrem unschönen Gebälk und Säulenhals, unkanneliertem Schaft und eigener Basis gleichsam ansteckte, daneben auch selber noch für sakrale Zwecke fortdauerte.

Das XVI. Jahrhundert nahm nicht nur die römisch-dorische wieder an, sondern restaurierte auch (z. B. Serlio) nach dem Rezept Vitruvs (IV, 7) die etruskische als ordine toscano, was den Florentinern angenehm klingen mochte. Das hölzerne Gebälk mit seinen peinlichen primitiven Formen blieb weg; vielmehr sieht der ordine toscano dem römisch-dorischen ähnlich; nur schwerer und ohne Triglyphen, Metopen und Mutuli; beliebt an rustizierten Erd- und Sockelgeschossen, Festungsbauten u. dgl.; im Bewusstsein der Künstler selbst nie rein vom Dorischen ausgeschieden.

§ 53.

Das Dorische bei Bramante und Sansovino.

Vereinzelte frühere Anwendungen abgerechnet, hat vor allen Bramante die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre mit Vorliebe gebraucht und die grössten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen.

Die dorische Pilasterordnung am Erdgeschoss des Pal. Rucellai zu Florenz, 1451, und des Pal. Piccolomini zu Pienza, um 1460, § 40.

Giuliano und der ältere Antonio da Sangallo, welchen Vasari IV, p. 290 s. (Le M. VII, p. 228) besondere Verdienste um die dorische Ordnung zuschreibt, mögen bei ihren Festungsbauten sich damit befreundet haben. Antonios Kirche zu Montepulciano aber, mit sehr eigentümlicher Behandlung des Dorischen, ist erst 1518 begonnen, ibid. p. 288, Nota 3 (226, Nota). (Abb. in § 64.)

Bramante: die dorischen Pilaster des Erdgeschosses im grossen vatikanischen Hauptbau (seit 1503); —

die beiden untern Säulenordnungen um den Hof der Cancelleria (§ 97); darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; —

der runde Tempietto bei S. Pietro in Montorio (§ 66), der eleganteste Zierbau ohne ein Laub von Vegetation, die Rosetten in den Kassetten des Umgangs ausgenommen (Fig. 46); — ein Teil der unteren Halle des Pal. apostolico am Domplatz zu Loreto (acht Arkaden).

In der Consolazione zu Todi (vgl. über Bramantes eventuellen Anteil § 66) sind die vier mächtigen Hauptpfeiler unter der Kuppel als dorische Pilaster gestaltet, als Ausdruck der Stärke, wahrscheinlich aber noch mehr, weil Bramante zuerst die Unschönheit ionischer und korinthischer Pilasterkapitäle des betreffenden grossen Massstabes fühlte. (Man vergleiche S. Giustina in Padua, S. Maria di Carignano in Genua, ja schon das Pantheon; die grosse Blätter-

fläche durchlöchert gleichsam jede Komposition.) Oder ahnte er sogar, dass bei einer gewissen Grösse jede ursprüngliche Verpflichtung des Pilasters auf bestimmte Ordnungen erlischt? war er auf dem Wege zu einer echten, und zwar auf den Gewölbebau berechneten Ante? Jedenfalls wird durch ihn das Dorische auf längere Zeit die Pilasterordnung im vorzugsweisen Sinne.

Rafaels (nach anderer Ansicht Peruzzis) dorische Pilaster 1509 an beiden Stockwerken der Farnesina. (Vgl. § 119.)

Giulio Romano bringt über einem Hauptstockwerk mit dorischen Pilastern bereits ein Obergeschoss, welches in einfach umrahmte quadratische Flächen geteilt ist.

Bei der § 51 erwähnten Ausstattung der Portale wurde die dorische Ordnung jetzt mit Vorliebe angewandt.

Seit 1536 erbaute Jacopo Sansovino zu Venedig die Biblioteca, das prächtigste profane Werk des modernen Europa (Fig. 47), als wahre Exhibition der ionischen und besonders der dorischen Ordnung.

Das Motiv ist bekanntlich eine Doppelhalle von Bogenpfeilern mit Halbsäulen; in der obern Halle ruht der Bogen auf einer besondern kleinern kannelierten ionischen Ordnung. Die Venezianer wollten sich endlich an der echten römischen Formenbildung ersättigen, nachdem sie bis dahin eine Renaissance mehr auf Hörensagen gehabt.

Die Wirkung ist so schön, dass Sansovino auch für gewisse Freiheiten Recht behält, z. B. für die Vergrösserung der Metopen auf Kosten des Durchmessers der Triglyphen und des Architravs.

Der berühmte Streit über die Ecke § 29. Sansovino traf das einzig Richtige. Die feinern Freiheiten des echten Griechisch-Dorischen — gleichviel ob sie optischen oder konstruktiven Ursprunges seien — wozu auch das Vorrücken der letzten Triglyphe auf die Ecke gehört, finden auf eine blosse Bekleidungsordnung, die ihrer Pfeilerhalle gehorchen muss, gar keine Anwendung; hier gehört die Triglyphe auf die Mitte ihrer Stütze, ob sie die letzte sei oder nicht und ob Vitruv etwas von Halbmetopen berichte oder nicht. Sansovino brauchte mindestens den Raum einer halben Metope, wegen der unvermeidlichen Stärke seines mit Pilastern bekleideten Eckpfeilers, und bog also seine Metope in der Mitte um die Ecke. Vitruv hatte wohl mit seinen Semimetopia nur irgend ein Segment einer Metope überhaupt gemeint, die fanatischen Vitruvianer aber, welche Sansovino umringten, gaben sich glücklicherweise mit seiner buchstäblichen Deutung zufrieden.

§ 54.

Vermehrung der Kontraste.

In dieser Periode geschieht es häufiger, dass man statt der Pilasterordnungen Halbsäulen, und zwar stark vortretend, ja verdoppelt anwendet, und zwar über einem Erdgeschoss in Rustika.

In Rom: Bramantes Pal. Caprini (seit 1517 Rafaels Haus, gegen 1580 stark verändert, jetzt Pal. de' Convertendi an Piazza Scossacavalli), Rafaels Pal. Vidoni (Caffarelli) (Abbild. in § 96); in Florenz Pal. Uguccioni, von Mariotto di Zanobi Folfi (Fig. 48). Vgl. Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo, § 37.)

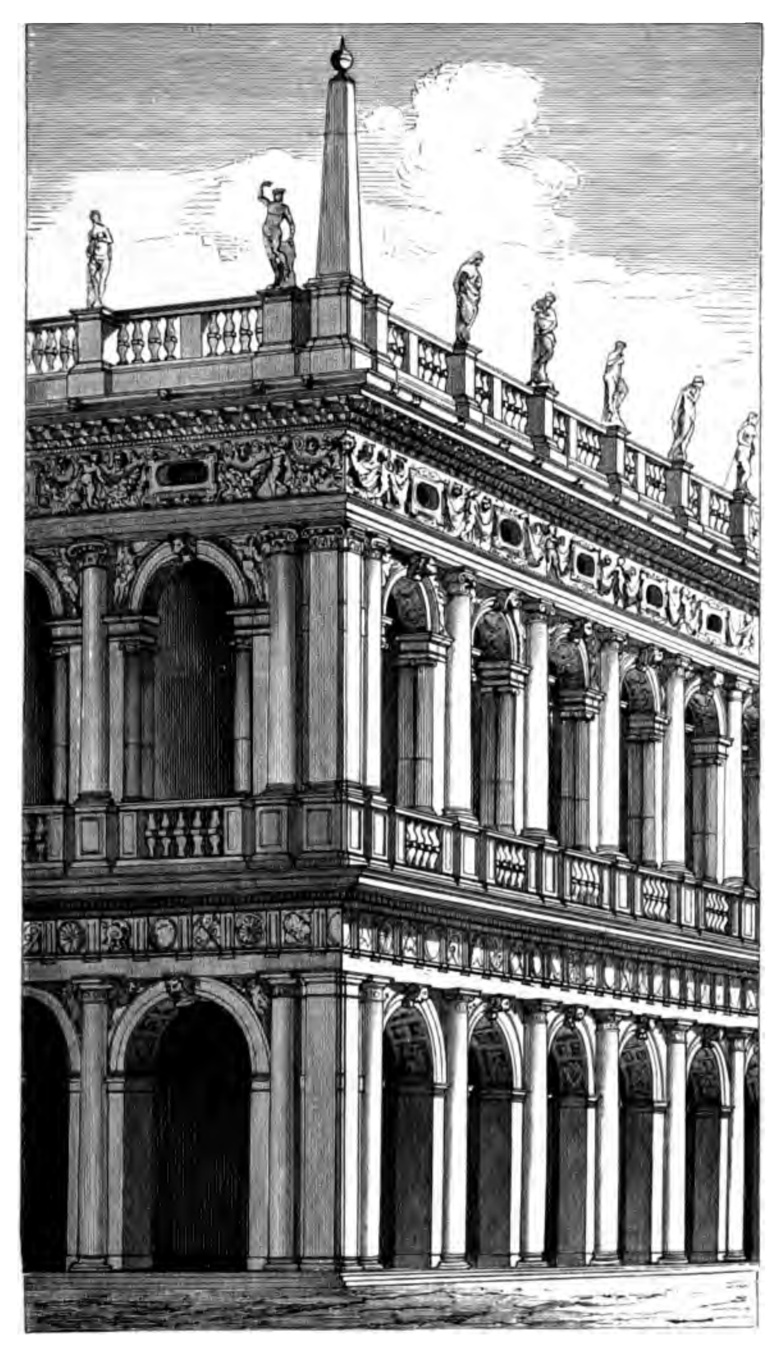


Fig. 47. Ecke der Biblioteca di S. Marco zu Venedig. (Herdtle gez.)

An einigen Palastfronten wird schon eine ganze Fülle von Kontrasten um des höhern Reizes willen zusammengestellt. Die dazwischen befindlichen Flächen beginnen der einfachen Übermörtelung anheimzufallen (§ 56).

S. unten § 96 bei Anlass der Paläste. Schon Bramante gibt zu den kräftigsten Fensterformen (§ 51) und den doppelten Halbsäulen gerne das eben erwähnte Erdgeschoss von derber Rustika, Rafael lässt dann auch schon Fenster mit Nischen (§ 51) und mit eigentümlich eingerahmten quadratischen Feldern abwechseln, u. s. w.

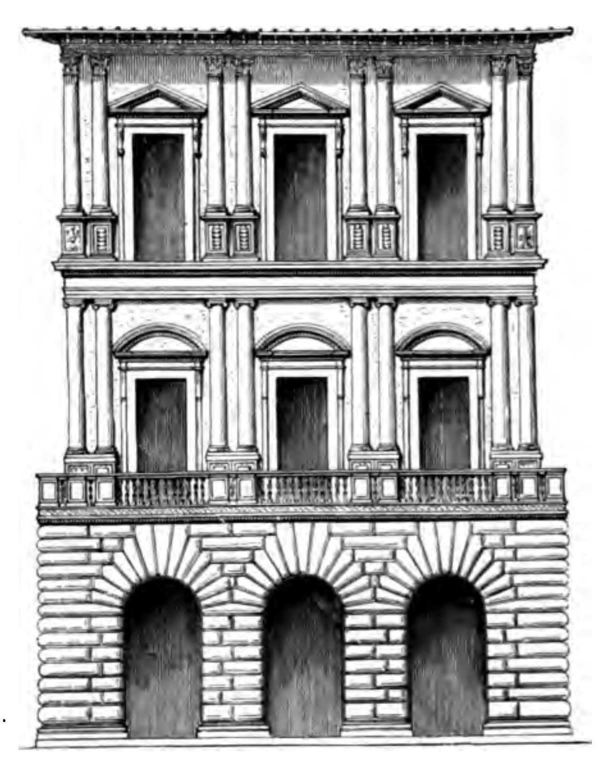


Fig. 48. Pal. Uguccioni zu Florenz.

Die Rustika jetzt überhaupt mit sehr geschärftem Bewusstsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung.

Vorzüglich in Rom wird mit der Rustika an Erdgeschossen, welche Kaufladen enthalten und daher des eigentlichen Schmuckes ledig sein sollten, mehr als Eine Neuerung versucht; quadratische Fenster, horizontale Keilsteinwölbung, verschiedene Nuancierung der Rustika u. s. w., alles aus Travertinblöcken (bisweilen freilich nur scheinbaren, aus Mörtel nachgeahmten).

Anderswo: Beschränkung der Rustika auf die Ecken, Weglassung der Vertikalfugen etc.

Aus einem Missverständnis, das sich an den Namen hängte, brauchte man sie in Gartenarchitekturen (§ 125), wo das Zierlichste und Schmuckreichste eher hingepasst hätte. Serlio, L. IV.

Die Rustika des Palazzo del Te in Mantua (§ 119), welcher ursprünglich nur als Stuterei des Herzogs Federigo Gonzaga begonnen wurde; entscheidend für Verbreitung der Rustika überhaupt, für ihren Gebrauch an ländlichen Gebäuden und für ihre Falschdarstellung (in Ziegelbrocken mit Mörtel über dem Kernbau). Doch hat Giulio Romano wenigstens die Halbsäulenordnung der Mauern glatt gelassen und nur die Flächen, Pforten und Fenster rustiziert.

Berechtigte Anwendung an den Festungsarchitekturen (§ 108, f.) und an Bauten ernsten Charakters überhaupt, z. B. an Sansovinos Zecca (Münzgebäude) in Venedig (Fig. 49), wo die Rustika beinahe etwas Neues war; Vasari VII, p. 504 s. (Le M. XIII, p. 86), v. di Jacopo Sansovino; — Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115. Der Gegensatz von rustica ist (ebenda) gentile.

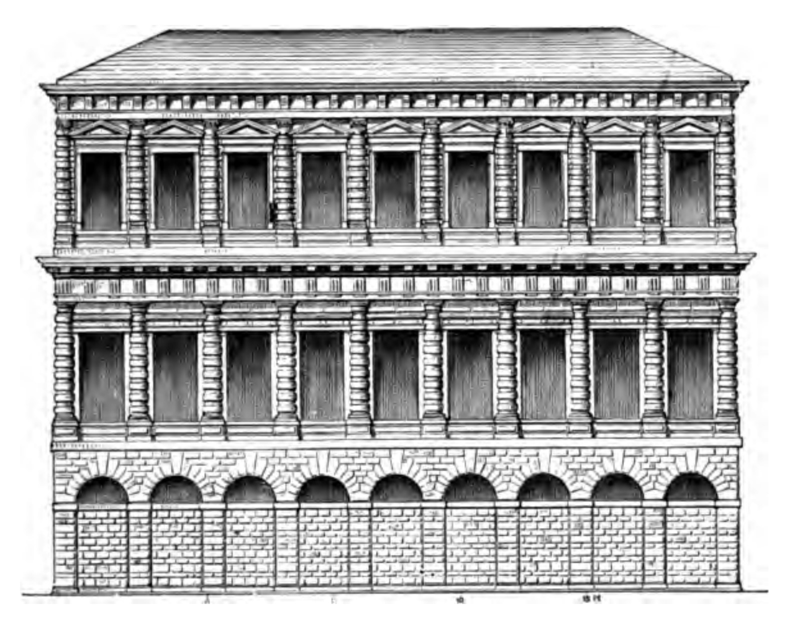


Fig. 49. Zecca in Venedig.

Auch Vignola behandelt die Rustika meist noch sehr besonnen; Serlio dagegen zieht in einem späteren, besonders herausgegebenen Hefte alle Schleusen der Willkür und der Spielerei auf, wobei er sich seiner Neuerungen auf jede Weise rühmt: Seb. Serlii extra ordinem liber: portarum triginta quae rusticae appellantur descriptio (lateinische Übersetzung Venedig 1568). Es sind Pforten für Paläste, Gärten (?), Festungen, einige auch als Triumphbögen zu verstehen, in den verschiedensten Kombinationen der Rustika mit Säulenordnungen, Pilastern, Hermen, Füllungen und oberen Aufsätzen. Der Anfang zu jenen späteren Sammlungen von sog. Portoni, welche dann die ganze Kunstzeit des Barocco begleitet haben.

Der Mörtel tritt an wichtigen Bauten des XV. Jahrhunderts wohl nur mit dekorativer Bemalung auf. Im XVI. Jahrhundert dagegen überlässt man ihm oft alles, was Fläche bleibt (§ 96), ohne ihn zu bemalen.

§ 55.

Die Gewölbe der Hochrenaissance.

Das schöne, von Brunellesco in der Vorhalle der Cappella Pazzi (§ 48) geschaffene Motiv der Unterbrechung des Tonnengewölbes durch eine Kuppel ist nur von Bramante aufgenommen und weiter entwickelt worden.

Zwei Tonnengewölbe nehmen eine Flachkuppel zwischen sich: S. Lorenzo in Damaso zu Rom (ehemals, s. Abbildung in § 77), oder ein Kreuzgewölbe: Chor von S. Maria del Popolo; vgl. einzelne Skizzen zu St. Peter, Geymüller Tfl. 20 u. 22.

Die vielleicht grösste Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hilfe der Stuckatur und zum Zweck derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen.

Das Nähere s. unten bei Anlass der Dekoration. — Erst mit der Vervollkommnung des Stucco § 174) werden die grossen, reich kassettierten Gewölbe mit voller altrömischer Pracht der Profilierung möglich.

Das Tonnengewölbe mit vollem Radius, ja überhöht (§ 48), wird zugestanden und als solches dekoriert besonders in Mittelschiffen von Langkirchen (§ 76, 77).

Das niedrigere, halbelliptische dagegen, wie es zumal in Sälen und Galerien vorkommt, wird jetzt oft einer Scheinform unterthan: es erhält in der Mitte eine Fläche (Specchio) oder eine Aufeinanderfolge von Flächen; die Enden der von allen vier Seiten her einschneidenden Kappen berühren den Rahmen derselben.

In der Sixtinischen Kapelle, einem Bau des XV. Jahrhunderts, ist die konstruktive Form des Tonnengewölbes noch völlig sichtbar, und die scheinbaren Specchi gehören wie die ganze übrige Einteilung dem Maler (Michelangelo) an.

Ebendies gilt von der berühmten Halle im Erdgeschoss der Farnesina (1509) mit den Malereien Rafaels und seiner Schule.

Mit der Zeit aber wird der Specchio gerne zur Fläche ausgeebnet, während seine Ränder sowohl als die der Kappen durch Stuckatur ein (oft sehr starkes) Relief erhalten.

Am schönsten wirkt der Specchio natürlich als Mitte des Gewölbes von Räumen gleichseitigen Quadrates, wo er zugleich den Abschluss einer gemalten oder stuckierten Dekoration bildet (Rafaels Loggien).

Über die Formen des Innern der Kuppeln s. § 65 u. ff.

Ausserdem aber beginnen bereits verschalte Gewölbe, deren Konstruktion überhaupt nur Schein ist und über welchen eine Balkendecke hingeht. Sie kommen vor entweder in breiten Räumen, in welchen die Ansätze echter Gewölbe zu weit hätten herabgerückt werden müssen, oder wenn Ökonomie und Bequemlichkeit es vorschrieben, oder wenn eine grosse mittlere Fläche verlangt wurde, um welche die Gewölbeansätze dann nur als Zierde herumgehen.

Diese Ansätze sind in Holz konstruiert und mit aufgenageltem Rohr zum Halten des Stucco versehen. Serlio (L. VII, p. 98) rühmt sie bereits; Vasari VII, p. 695. (Le M. I, p. 41 in seinem eigenen Leben) entschuldigt sie noch. Ähnliches schon bei Vitruv VII, 3.



Fig. 50. Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana zu Florenz. (Nach Gurlitt.).

Manche dieser Gewölbe sind schwer von den echten zu unterscheiden, s. die Decken in Pal. Doria zu Genua, von Perino del Vaga und seiner Schule, meist nur verschalt.

Endlich wird jetzt erst im Innern der Paläste das System der Pilaster und Gesimse vollständiger durchgeführt.

Das XV. Jahrhundert hatte sich noch gerne mit blossen Wandkonsolen begnügt, auf welchen die Gewölbekappen ruhten. Jetzt erhalten namentlich Korridore und Treppen eine strengere Gliederung durch Pilaster. Prachtbeispiel: Rafaels Loggien.

§ 56.

Die Formen der Nachblüte.

Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Grossen hin gebildet.

Michelangelos verhängnisvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurenziana zu Florenz, so dass die Säulen, zu zweien gruppiert, in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen (Fig. 50). — Vasari meint von M.s neuerfundenen Formen freilich, sie seien nicht nur schön, sondern maravigliose; I, p. 136 (Le M. I, p. 120), Introduzione. Vgl. § 29.

Das bekannte Werk des Vignola verbreitete überall diejenige Redaktion der antiken Ordnungen, welche fortan die konventionelle wurde; daneben Palladio und später Scamozzi u. a.

Späte vereinzelte Eiferer für die echten Formen des Ionischen: Gio. Battista Bertano, Vasari VI, p. 488 (Le M. XI, p. 248), v. di Garofalo, — und Giuseppe Porta, Vasari VII, p. 47, Nota 1 (Le M. XII, p. 83, Nota), v. di Salviati. Die spätern Vitruvianer § 28.

Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen stand im Zusammenhang mit der Notwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen.

Einfache Formen bei guten Proportionen können noch spät eine sehr edle Wirkung erreichen. Ammanatis Hallenhof des Collegio romano; ferner die schöne ältere Benediktionshalle am Lateran (gegen die Obelisken hin), unten mit dorischen, oben mit korinthischen Pilastern, datiert aus der Zeit Sixtus' V, und doch schwerlich von dessen Hauptarchitekten Domenico Fontana, welcher im Hallenhof des anstossenden Palastes und in der Front der nahen Scala santa viel lebloser ist.

Der Backstein, noch in Bramantes spätern Bauten herrlich wirkend auch wo die Gliederungen von Stein sind (Seitenfront der Cancelleria, ursprüngliche Gestalt des Obergeschosses um den vatikanischen Giardino della Pigna) und ebenso noch in Baldassar Peruzzis kleinern Bauten zu Siena, wird jetzt als vermeintlich unedlerer Stoff in der Regel übermörtelt. Palladio fügt sich sogar in bemörtelte Backsteinsäulen. (Anderswo in Oberitalien aber lässt man den Backstein noch bis ins XVII. Jahrhundert an einigen trefflichen Bauten offen sehen.)

Vasari darf in seiner Introduktion, wo er das Baumaterial bespricht, den Backstein schon völlig beschweigen.

Der Charakter freudloser Grossartigkeit, welcher dieser Bauzeit im Vergleich mit der frühern eigen ist, kam zum Teil auch von der Sinnesweise einzelner Fürsten her.

Der Herzog (spätere Grossherzog) Cosimo I. (1537 bis 1574) zog die dorische Ordnung vor, „weil sie sicherer und fester sei als die andern", weshalb Vasari sie an den Uffizien (1560) anwenden musste (Fig. 51); Ammanati aber bekam die dreiseitige dreistockige Hofhalle des Pal. Pitti mit lauter Rustikaordnungen zu verzieren (Fig. 52).

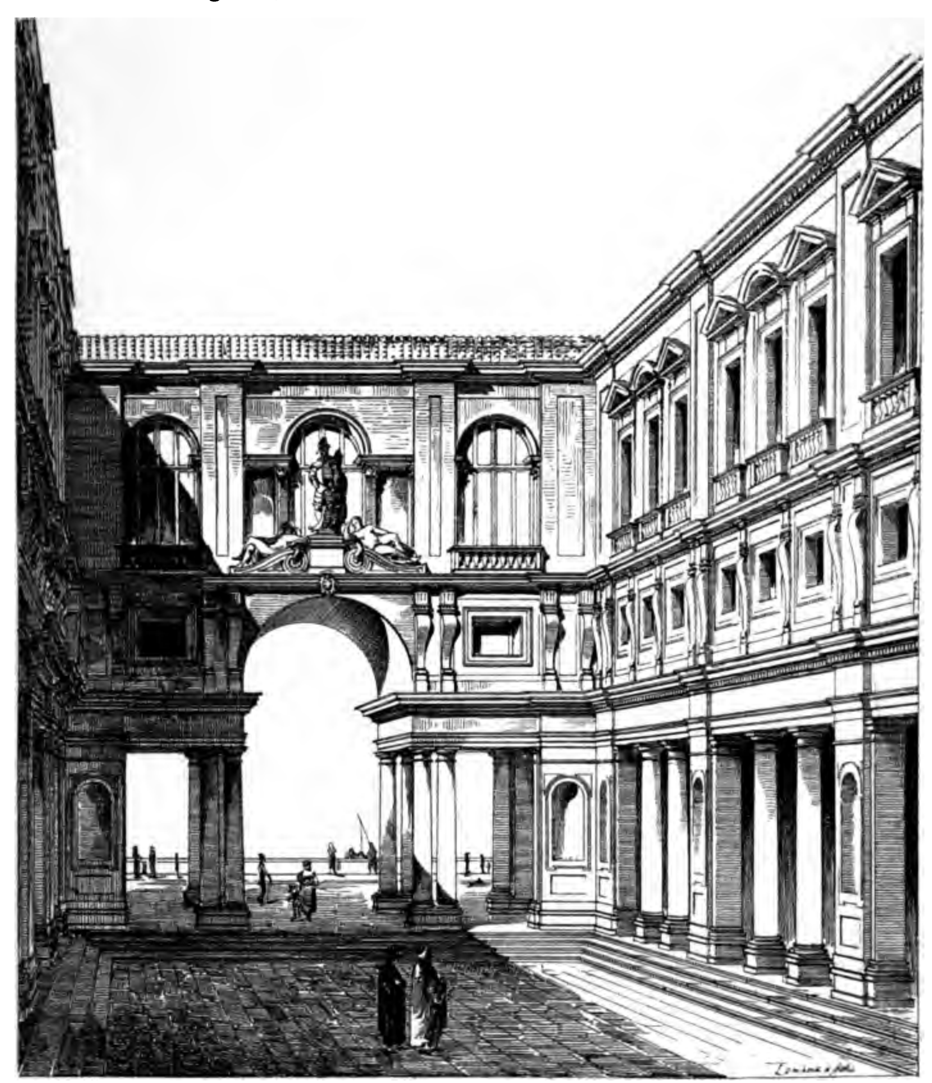


Fig. 51. Uffizien zu Florenz, ursprünglicher Plan. (Nach Gurlitt.)

Cosimos Einmischung in alles Bauwesen, z. B. Gaye, carteggio II, p. 498 und zahlreiche andere Aussagen und Korrespondenzen.

Sein Sinn für Regelmässigkeit § 83. Selbst die Girandola entsagte unter ihm den phantastischen Spielformen und lernte einen klassischen achteckigen Tempel in Feuerwerk darstellen; Vasari VI, p. 93 (Le M. X, p. 275), v. di Tribolo. Vgl. § 195.

Die Rustika galt jetzt als Ausdruck des höhern Ernstes überhaupt. Versuche, ihr ein freies, sprechendes eigenes Detail zu schaffen, im Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand, von Pellegrini; zaghafter an den Prigioni zu Venedig.

Die schönen neuen Motive des Säulenbaues durch Abwechselung von Bogen und geraden Gebälken, § 35.

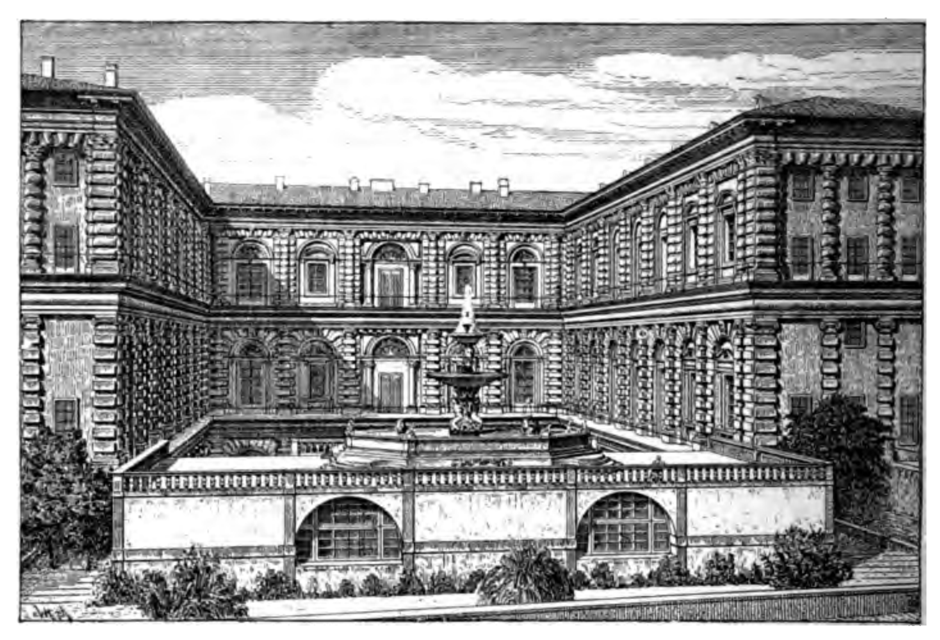


Fig. 52. Gartenseite des Pal. Pitti zu Florenz. (Nach Gurlitt.)

Ferner jetzt häufiger die Kuppelung (enge Zusammenstellung) von zwei Säulen, sobald Verstärkung (etwa wegen Weite der Bogen) nötig und doch der Pfeiler nicht erwünscht ist. So zumal in der genuesischen Schule. (Inneres von S. Siro und Madonna delle Vigne in Genua.) (Fig. 53.)

§ 57.

Die Verhältnisse.

Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen samt den eigentlichen Zierformen komponiert die Renaissance ihre Bauten nach einem besondern Gesetz, dem der Verhältnisse (§ 30, 33, 38).

Man wird zwar auf rein mathematischem Wege nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil ausser den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik



Fig. 58. S. Maria delle Vigne in Genua.

der Formen, ja auch der Wechsel der Farbe die Wirkung entscheiden hilft, so dass bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann.[1])

Doch ist es in neuester Zeit gelungen, ein Proportionsgesetz zu finden, welches sich unter sehr verschiedenartigen Bedingungen bewährt. Der Autor,

[1]) Es wäre zu wünschen, dass ein Wort existierte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloss Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfasste.

dem wir die Auffindung dieses Gesetzes verdanken, August Thiersch, hat in liebenswürdigster Zuvorkommenheit gestattet, aus seinen Forschungen[1]) den auf die Renaissance bezüglichen Passus in dieses Buch herüberzunehmen. Ihm gehören die folgenden Ausführungen bis Seite 113 an.

Es ist zur Auffindung des oben bezeichneten Gesetzes ein erster Schritt durch A. Zeising (Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers etc.) gethan, welcher auf den goldenen Schnitt hinwies, jene stetige Proportion, die Euklid finden lehrt, bei welcher der kleinere Abschnitt einer Geraden sich zum grösseren verhält, wie dieser zum Ganzen. Wir heissen dies willkommen und gehen noch einen Schritt weiter.

Es ist die stetige Proportion überhaupt und die Ähnlichkeit der Figuren, wie sie Euklid im VI. Buch seiner Elemente behandelt. Wir finden durch Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, dass in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, dass die einzelnen Teile durch ihre Anordnung und Form stets einander ähnliche Figuren bilden. Es gibt unendlich viele verschiedene Figuren, die an und für sich weder schön noch hässlich genannt werden können. Das Harmonische entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabteilungen.

Diese innige Beziehung der einzelnen Glieder zum Ganzen ist besonders bei den Werken der klassischen Architektur beobachtet, und auf ihr beruht ihre einheitliche und harmonische Erscheinung.

Wie jenes Grundgesetz der architektonischen Verhältnisse zunächst in den griechischen und römischen Bauten zur Erscheinung kam, so lebte es im Beginn der Renaissance auch mit diesen wieder auf und kam zu neuer Geltung.

Ob zuerst in der Praxis, dann in der Theorie oder umgekehrt, ob überhaupt mit klarem Bewusstsein die Baumeister dasselbe befolgten, mag fürs erste dahingestellt bleiben. Dass sie es innehielten, ist gewiss; denn es leuchtet aus den schönsten Monumenten der italienischen Renaissance hervor. Dieselben schönen Verhältnisse, wie im Altertum, tauchen wieder auf, indem die Übereinstimmung nicht mehr von ungefähr, sondern im geometrischen strengen Sinne zu Wege gebracht wird; ja in ihrer reichen Entfaltung gewährt die Baukunst der Renaissance eine noch grössere Fülle von Beispielen und Belegen, als die Reste des Altertums. Die Beispiele bieten sich auf jedem Schritte dar, den man an der Hand eines Führers wie Bühlmann[2]) tut.

Im Kirchenbau führt Brunellesco das gleiche Verhältnis von Breite zu Höhe für Mittel- und Seitenschiffe ein (San Lorenzo und Santo Spirito in Florenz); Florentiner Meister bringen diese Übereinstimmung auch an den Kirchenfassaden in Rom zum Ausdruck und dehnen sie auf die Thüren

[1]) Im Handbuch der Architektur, IV. Teil, 1. Halbband, S. 38—77.

[2]) Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872—77.

derselben aus. Bei einschiffigen Kirchen, für welche Alberti in Sant' Andrea zu Mantua das Muster gab, wiederholen die Kapellen des Widerlagers die Figur des Querschiffes und verhalten sich zu diesem, wie die kleineren

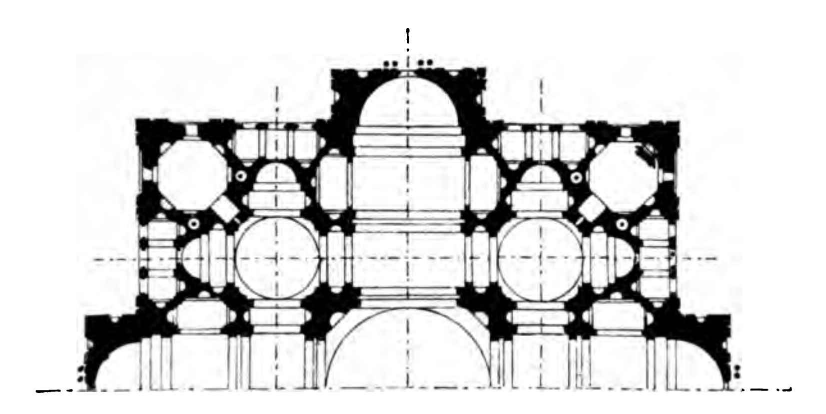


Fig. 54. Bramantes Plan für S. Peter in Rom. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

Nischen zu den Kapellen selbst. Noch entschiedener ist dies bei der Kirche Santa Maria de' Monti in Rom der Fall (s. Abb. in § 76).

Die Einteilung der römischen Triumphbogen (Aufbau der Seitenteile analog dem Mittelteile) kehrt wieder am Grabmal des Dogen Vendramin in Venedig, sowie in den Prälatengräbern in Santa Maria del Popolo in Rom (Abb. in § 141). Am einfachsten ist diese Unterordnung der Seitenbogen unter den Hauptbogen am Querschnitt der Kirche San Salvatore in Venedig (Abb. in § 77); sie wiederholt sich an den Altären und Wandgräbern der Kirche.

Bei den Zentralkirchen folgen die Nebenkuppeln im Grundriss und Aufriss der Hauptkuppel (vergl. Bramantes Plan zur Peterskirche in Rom, Fig. 54). Ferner bildet sich der Tambour unter der Kuppel zu einem oberen Stockwerk aus und erhält im Äusseren dasselbe Verhältnis

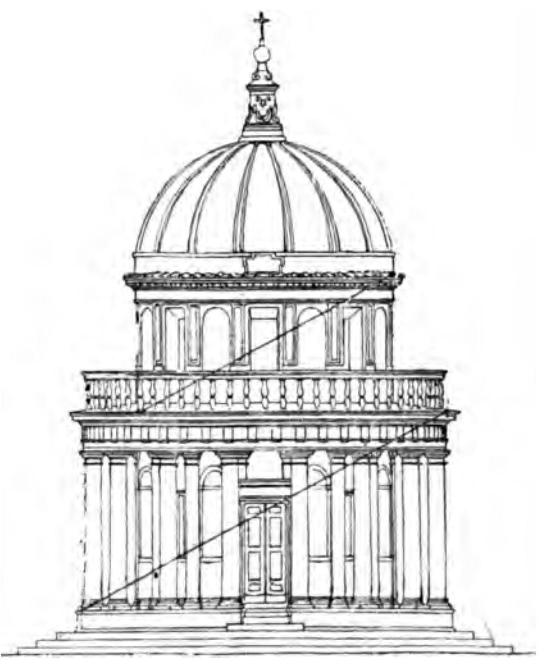


Fig. 55. Tempietto bei S. Pietro in montorio. Rom. (Nach A. Thiersch im Handb. der Archit.)

von Breite zu Höhe, wie der ganze darunter liegende Bau der Kirche. Beispiele sind San Pietro in Montorio zu Rom (Fig. 55), die Consolazione in Todi, sodann die Peterskirche in Rom in der von Michelangelo beab-

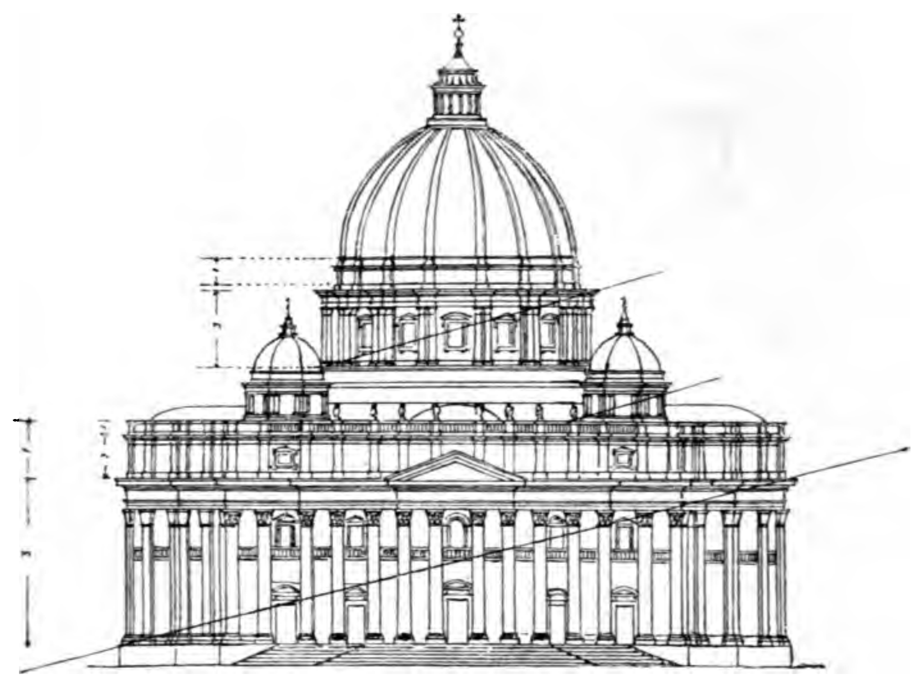


Fig. 56. St. Peter in Rom nach Michelangelos Entwurf. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

sichtigten Form (Fig. 56). Es ist nicht das geringste Verdienst Michelangelos, dass es ihm gelang, beim Bau der Peterskirche diese Überein-

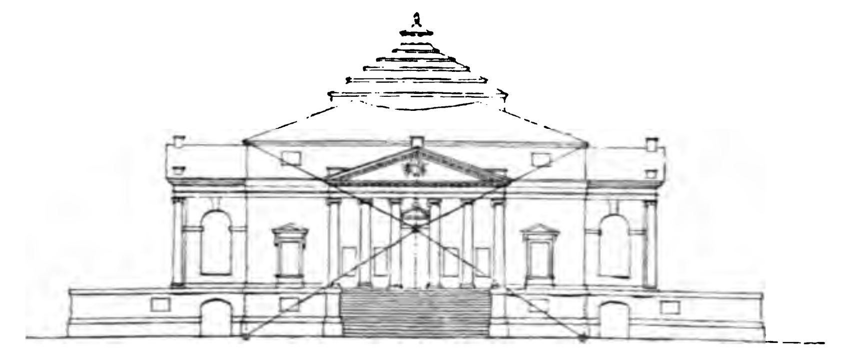


Fig. 57. Villa Rotonda bei Vicenza. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

stimmung zu retten, indem er das Äussere der Kirche mit einer einzigen grossen Pilasterordnung versah und das Verhältnis dieser zur Attika bei der Säulenordnung des Tambours wiederholte. (Vergl. die Analogie im Aufbau des oberen und unteren Stockwerkes der römischen Triumphbogen.)

Wenden wir uns zu den vielgestaltigen Privatbauten, so begegnet uns dasselbe Gesetz in allen ihren Teilen, im Grossen wie auch im Kleinen.

Ein dem Hauptkörper aufgesetzter sowie ein ihm vorgesetzter Gebäudeteil muss mit jenem in den Proportionen übereinstimmen. Das Obergeschoss des Palastes Pitti in Florenz entspricht dem ganzen unteren Bau (ist halb so lang, weil halb so hoch); die vorspringenden Hallen der Villa rotonda (Fig. 57) wiederholen die Figur des Hauses etc.

Für die Gliederung der Fassade bildet sich zuerst in Florenz die Regel: Was das Gurtgesims für das einzelne Stockwerk, ist das Hauptgesims für den gesamten Palast. Am Palast Strozzi (Fig. 58) wurde dieser Grundsatz zuerst, und zwar mit grossem Erfolg, durchgeführt.

Die Gesamthöhe zerfällt in drei fast gleich hohe Teile. Jedes der beiden unteren Stockwerke schliesst mit einem Gurtgesimse ab, das mit der darunter liegenden Quaderschicht den achten Teil der Stockwerkshöhe ausmacht. Dem entsprechend hat das Kranzgesims als Bekrönung für alle drei Stockwerke die dreifache Höhe eines Gurtgesimses erhalten und geht mit seinem Fries ebenfalls achtmal in die Gesamthöhe auf.

Dasselbe gilt für den Palast Piccolomini in Siena. Am Palast Gondi in Florenz ist das Erdgeschoss durch kräftigere Rustika als Unterbau abgesondert und das Hauptgesims deshalb nur zu den beiden oberen Stockwerken ins Verhältnis gebracht, indem es die doppelte Höhe des Gurtgesimses erhielt.

Fig. 58. Vom Pal. Strozzi zu Florenz. (Nach A. Thiersch.)

Dies ist auch die Gliederung der meisten römischen Paläste. Das Gesims, welches das Erdgeschoss krönt und als Unterbau abtrennt, verhält sich zu diesem, wie das Kranzgesims zu dem übrigen Teil der Fassade (beim Palast Negroni wie 1 : 12). Es fehlt jedoch diesen Fassaden die Einfachheit und Entschiedenheit, welche die florentinischen auszeichnet. Palast Farnese macht hingegen wieder Effekt, weil er der einfachen Teilung des Palastes Strozzi folgt und mit einem Kranzgesimse und einem Friese abschliesst, die sich zum Ganzen verhalten, wie die Gurtgesimse mit ihren Friesen zu den einzelnen Stockwerken. Das Hauptgesims hat hier wieder die dreifache Höhe des Gurtgesimses, wenn man nicht die lotrechten Höhen miteinander vergleicht, sondern die wirklichen Abstände von Unter- und Oberkante, also jene Dimensionen, die bei der perspektivischen Ansicht sich am wenigsten verkürzen.

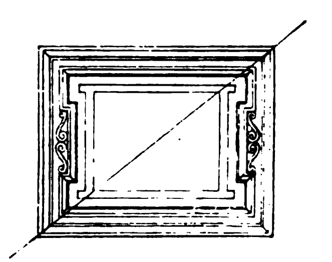


Fig. 59. Vom Pal. Massimi in Rom. (Nach A. Thiersch.)

Für die Fenster- und Thürumrahmungen bilden sich Regeln, die auf die Antike zurückzuführen sind. Sobald eine Fensteröffnung entschieden höher als breit ist, hat ein in gleicher Breite herumgeführter Rahmen etwas

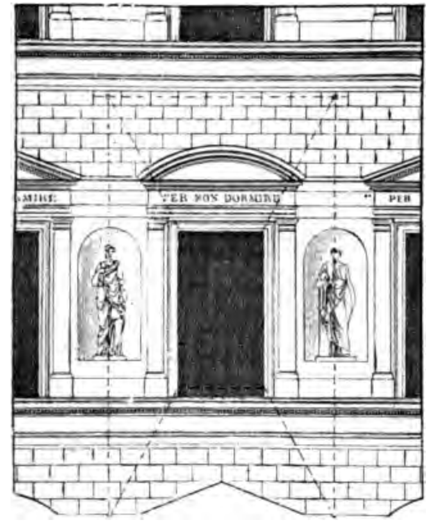


Fig. 60. Vom Pal. Bartolini zu Florenz. (Nach Thiersch im Handb. d. Archit.)

Unbefriedigendes. Diese Ungereimtheit ist bei breiten Umrahmungen sowie bei schlanken Öffnungen fühlbarer als bei schmalen Rahmen und gedrückten Öffnungen. Der Rahmen stehender Figuren fordert oben oder unten oder an beiden Stellen zugleich einen Zusatz, welcher den äusseren Umriss dem inneren ähnlich macht. Bei Öffnungen, die ein liegendes Rechteck bilden, ist hingegen eine Verstärkung des Rahmens an den Seiten am Platz (Fig. 59). Wie die Cella des antiken Tempels von den Säulen und ihren Gebälken so umgeben wird, dass der äussere Umriss dem inneren ähnlich wird, so ist es auch bei den Fenstern und Portalen der Renaissance.

Wo ein einfacher Fensterrahmen sich unmittelbar auf ein Gurtgesims stützt, nimmt dieses Anteil an der Bildung der Einfassung, und es besteht

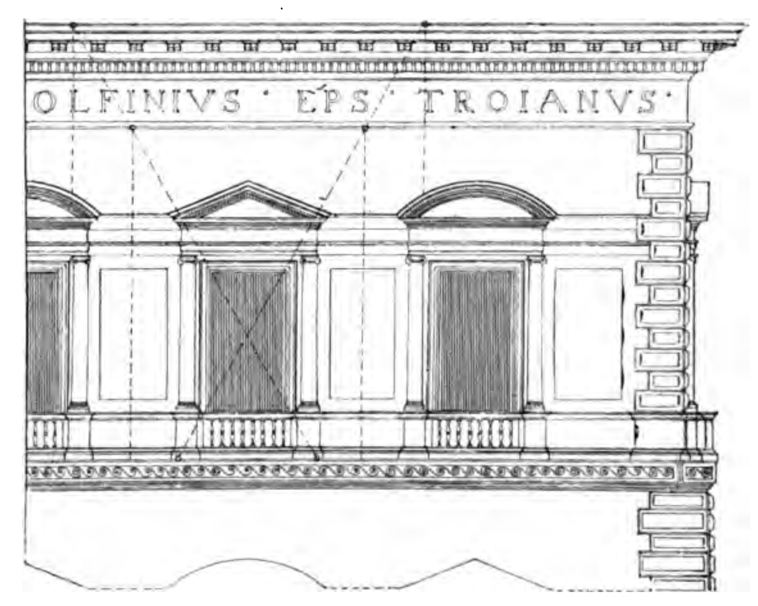


Fig. 61. Vom Pal. Pandolfini zu Florenz. (Nach A. Thiersch im Handb. der Archit.)

in der Regel Konformität zwischen dem inneren und äusseren Umriss (Fenster vom Palast A. Massimi in Rom).

Gewöhnlich sind Breite und Höhe der Einfassung einfach nach den

Diagonalen der Öffnung geordnet. Dies ist ferner der Fall, wenn zu dem gleichmässigen Rahmen noch Pilaster oder Halbsäulen hinzutreten, wie am Palast Farnese, Bartolini (Fig. 60), Pandolfini (Fig. 61) etc. nach dem Vorbild der Aediculae des Pantheon.

Bei diesen Beispielen ist darauf Rücksicht genommen, dass ein Teil der Fensteröffnung durch die Brüstung verdeckt wird. (Man vergleiche damit auch die Beispiele in Bühlmanns Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. II. Abt. Stuttgart 1875. Taf. 41.)

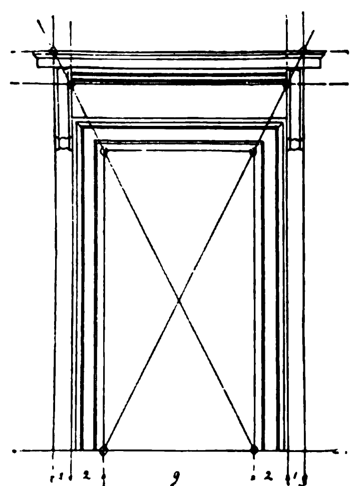


Fig. 62. Thürumrahmung. (Nach A. Thiersch.)

Peruzzi und Vignola bedienten sich der Diagonalen hauptsächlich für die Thüreinfassungen, obwohl hier ein Untersatz, wie bei den Fenstern, unpraktikabel war.

Geht zum Beispiel die Breite der Thüreinfassung dreimal in die Weite auf, so misst auch der Sturz mit seiner Krönung ein Drittel der lichten Thürhöhe (Fig. 62). Oder wenn die Thüröffnung doppelt so hoch als weit ist, hat der Sturz die doppelte Breite des Gewändes.

Von besonderer Wichtigkeit ist ferner das Verhältnis der eine Maueröffnung umgebenden Wandflächen. Florenz geht hier wieder mit mustergültigen Beispielen voran. Die Verhältnisse stellen sich am einfachsten dar, wenn man die rundbogigen Fensteröffnungen zu Rechtecken ergänzt und die Diagonalen zieht. Alsdann ergibt sich entweder, dass die Diagonalen zweier Nachbarfenster unter der oberen Begrenzungslinie der Wandfläche zusammenstossen (Fig. 63), oder dass die verlängerte Diagonale einer unteren Öffnung mit der einer oberen zusammenfällt (Fig. 64). Im ersten Fall wird das Wandfeld durch die Pfeilerachsen so geteilt, dass es der Fensteröffnung zur verhältnismässig gleichen Umrahmung dient; im anderen Fall umgibt die gesamte Mauermasse die Öffnung in verhältnismässig gleicher Stärke.

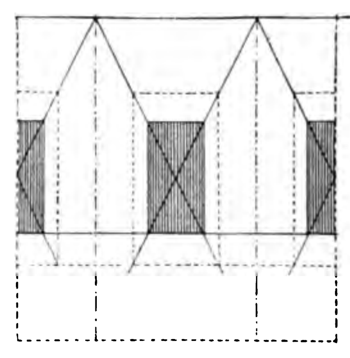


Fig. 63.

Den ersten Modus befolgen der Palast Pitti in Florenz (Fig. 65) und mehr oder weniger genau die meisten römischen Paläste mit überwiegenden Wandflächen, dann hauptsächlich die Paläste Bartolini und Pandolfini in Florenz (Fig. 60 u. 61). Der zweite Modus der Übereinstimmung ist bei den Palästen Riccardi, Strozzi, Gondi und Guadagni eingehalten. Sind die Pfeilerbreiten gleich den Fensterweiten, so ist auch die Übermauerungshöhe gleich der Fensterhöhe (oberstes Geschoss des Palastes Strozzi in Fig. 66). Sind die Pfeiler

schmäler als die Öffnungen, wie am Palast Guadagni (Fig. 67), so sind auch die Mauerhöhen über den Bogenscheiteln in demselben Verhältnis niedriger als die Fenster. Bei diesem Beispiel ist gleichzeitig auch die erste Art der Übereinstimmung erfüllt.

Die Beobachtung, dass die glatte Wandfläche zwischen den Fenstern und oberhalb derselben gleiche Breite haben muss, ist auf den ersten Fall der Übereinstimmung zurückzuführen und gilt unter der Voraussetzung, dass die Fensterhöhe das Doppelte der Weite beträgt (Paläste Pitti, Bartolini, Pandolfini).

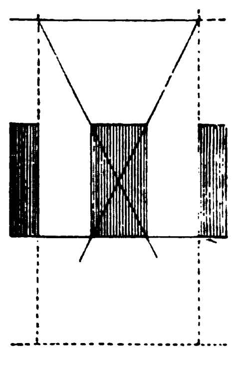


Fig. 64.

Bei der Gliederung der Fassaden durch Pilasterordnungen sind dieselben Rücksichten befolgt. Das Pilastergestell steht zu dem Fenstergestell, welches von ihm umschlossen wird, in engster Beziehung. Entweder bilden beide einander ähnliche Figuren, oder die Pilasterordnung umgibt das Fenster an den Seiten und oben nach Massgabe seiner Diagonalen in verhältnismässig gleichem Abstand, nimmt also teil an der Umrahmung. Beispiele der ersten Art geben das untere Geschoss der Farnesina (Fig. 68), die Paläste Stoppani und Uguccioni, sowie der Palast Porto in Vicenza; Beispiele der anderen Art das obere Stockwerk der Farnesina, die Hoffassade des Palastes Massimi und das Hauptgeschoss des Palastes Ossoli, sämtlich von Peruzzi. Die Übereinstimmung der Fenster und Pilastergestelle im Sinne geometrischer Ähnlichkeit ist ferner von Michelangelo (Senatorenpalast), Galeazzo Alessi, Sansovino und Palladio, wo nur irgend möglich, durchgeführt worden und dabei der Grundsatz befolgt, dass die Stützenpaare sonst möglichst verschieden gebildet sind. Profilierten Fenstergewänden stehen glatte Pilaster gegenüber; diese kontrastieren wieder mit Halbsäulen oder Hermen oder Rustika-Säulen.

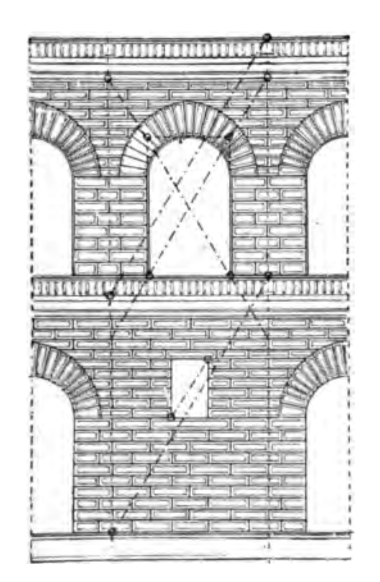


Fig. 65. Vom Pal. Pitti zu Florenz. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

Auch die venezianische Frührenaissance gibt schöne Beispiele (Scuola di San Marco).

Dieselben Verhältnisse sind auch massgebend für die Pilaster- und Säulenordnungen, die sich mit Arkaden verbinden. Wie am Theater des Marcellus und an den römischen Triumphthoren sollte das Säulen- oder Pilasterpaar dieselbe Figur einschliessen, wie das Pfeilerpaar (Bogenstellungen von Peruzzi, Palladio (Fig. 69) etc.). Dieser Übereinstimmung verdankt Palladios Basilica trotz

der ungünstigen Gespreiztheit der Stellung ihre harmonische Erscheinung (Fig. 70); die kleinen Säulen haben hier eine Fussbildung, welche das Analogon zu den Postamenten der grossen Ordnung abgibt.

Die Einteilung der Wandflächen fordert ebenfalls Beachtung des Gesetzes, dass die Teile der Figur des Ganzen entsprechen sollen. Dies gilt vor allem für das durch Grösse oder Dekoration hervorgehobene Hauptfeld der Wandfläche. Man bemerkt diese Übereinstimmung häufig an pompejanischen Wandmalereien; sie lässt sich durch die Renaissance verfolgen und gelangt im Rokoko-Stil zu allgemeiner Anwendung. Beispiele

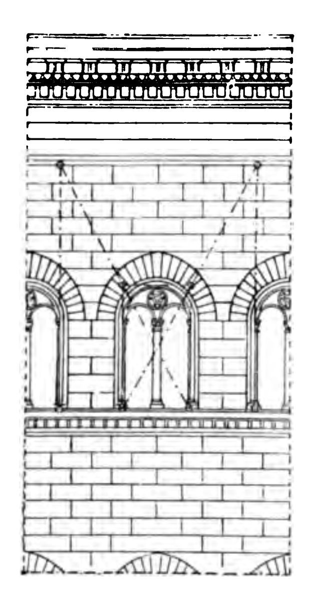


Fig. 66. Vom Pal. Strozzi zu Florenz. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

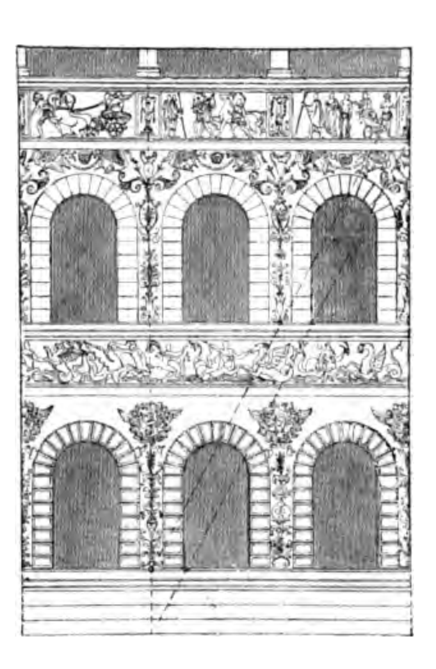


Fig. 67. Vom Pal. Guadagni zu Florenz. (Nach A. Thiersch, Handb. d. Archit.)

zeigen der Hauptsaal des Palastes Massimi (Fig. 71), die Säle im Palast Caprarola und der Sitzungssaal des grossen Rates im Dogenpalast zu Venedig. Sehr gewöhnlich ist die Anordnung, dass die Thür einer Saalwand nahe der Ecke steht und verhältnismässig ebensoviel von der Länge der Wand wegnimmt, als die Lamperie von der Höhe.

Für Fassaden gilt dasselbe, wenn die Fenster in Gruppen zusammenrücken oder Abschnitte von verschiedener Breite entstehen.

Am Palast del consiglio in Padua (Abb. in § 102) ist die mittlere Fenstergruppe des oberen Stockwerkes dem Hauptfeld und der Gesamtfassade ähnlich, an der Sapienza in Neapel die Loggia dem Ganzen. Bei der Feldereinteilung der Thürflügel werden solche Figuren bevorzugt, welche

der ganzen Thür entsprechen, und mit Profilen umgeben, welche die Gliederung des Thürrahmens nachahmen (Thüren des Vatikan etc.). So besonders in der Rokokozeit.

Endlich ist auch die Detailgliederung dem Gesetz der Analogie unterworfen. Fensterumrahmungen mit Verdachungen bilden schon ihrer Struktur nach Analoga des Hauses. Die Fensterbekrönungen entsprechen dem Hauptgesimse; ihre Ausladung und Höhe ist durch dieses vorgezeichnet.

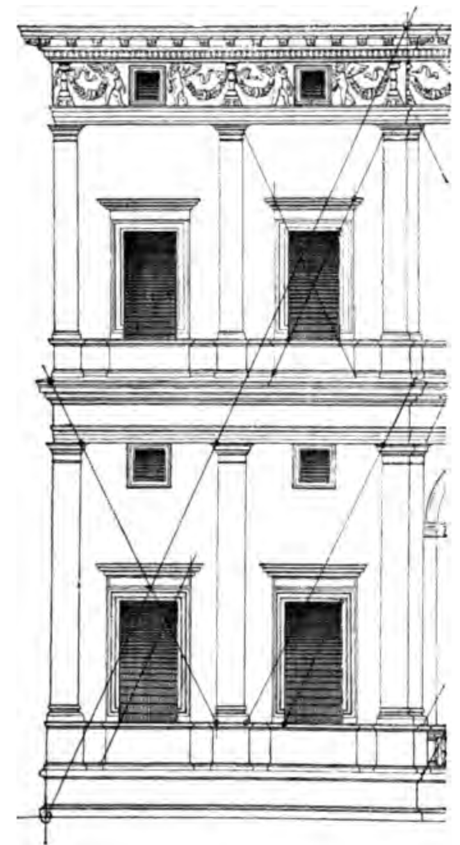


Fig. 68. Von der Farnesina in Rom. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

Auch die Profilierung selbst lässt das Streben erkennen, die kleineren Teile mit den grossen in Einklang zu bringen. Die Kranzgesimsplatte, die sie stützenden und unter ihrem Schatten liegenden Glieder, sowie der glatte Streifen (Fries) darunter bilden eine Gruppe, die sich in der Profilierung des Architravs (im oberen Teil derselben oder in der ganzen) wiederholt. Peruzzi und Vignola befolgen diese Teilung mit Vorliebe und ordnen die Absätze des Rahmens nach einer stetig abnehmenden Reihe (Fig. 72).

Auch die in der Antike befolgte Übereinstimmung zwischen den Profilen von Kapitäl und Gebälk wird wieder aufgenommen. Höhe und Ausladung der Platten sind einander proportional, die Halsverzierung des Pilasterkapitäls analog dem Friesornament. Rosetten am Säulenhals entsprechen der intermittierenden Dekoration des Triglyphenfrieses, das Blattwerk des Kapitäls einem Laubfries. Schöne Beispiele bietet die venezianische Frührenaissance und die Ordnungen von Alberti, Bramante etc.

Bis auf die Gliederung des Ornaments erstreckt sich das wohl bekannte Gesetz. Das Akanthusblatt teilt sich in einzelne Partien, und diese ihrerseits in ähnlich geformte Blattzacken. Das arabische Flächenornament wiederholt die durchgehenden Hauptformen in den eingewebten zarten Elementen etc.

Überblicken wir noch einmal das Gebiet der Renaissance, so erneut sich die Frage, ob nicht die Baumeister jener Zeit das Gesetz, das sie so

treu in der Praxis befolgten, auch in der Theorie deutlich ausgesprochen haben? Wie nun für das Altertum Vitruv, so tritt für das XV. Jahr-

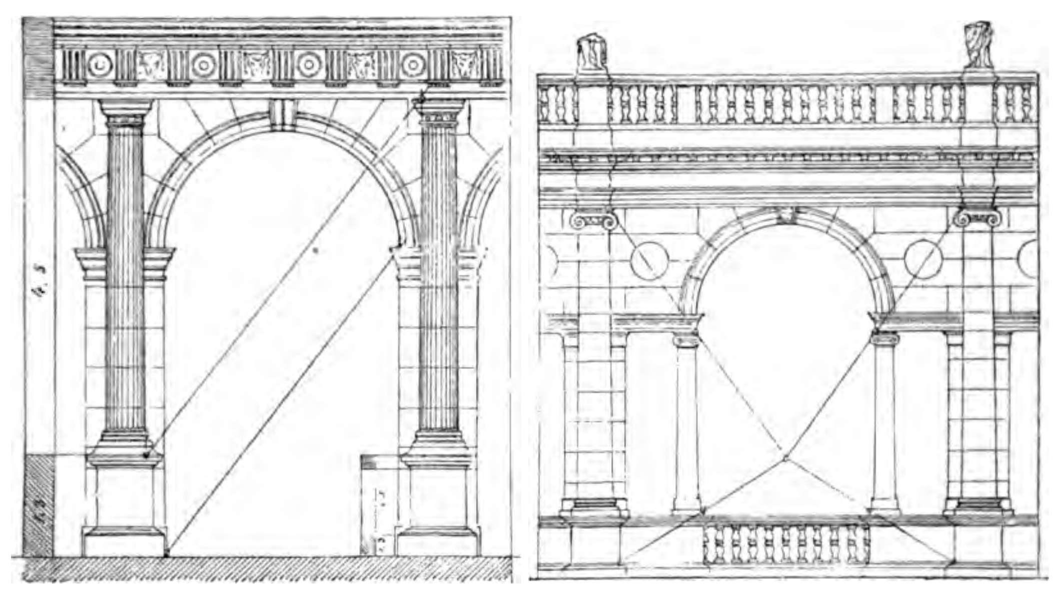


Fig. 69. Bogenstellung von Palladio. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

Fig. 70. Von der Basilica in Vicenza. (Nach A. Thiersch im Handb. der Archit.)

hundert L. B. Alberti als Gewährsmann ein. Er spricht den leitenden Gedanken in einer anderen Wendung, doch verständlich genug aus.

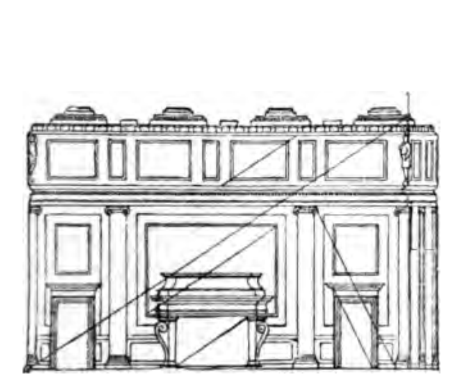


Fig. 71. Hauptsaal des Pal. Massimi in Rom. (Nach A. Thiersch im Handb. d. Archit.)

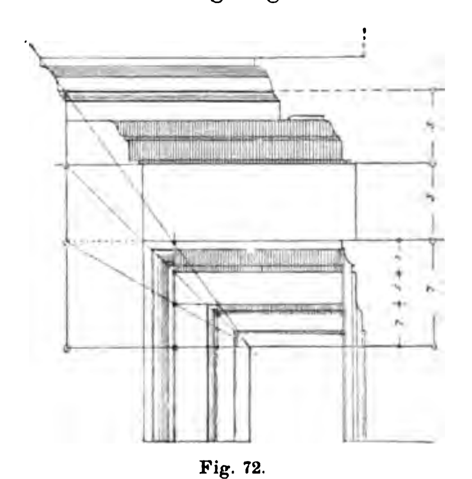


Fig. 72.

Den Eingang seines Werkes „De re aedificatoria“ bildet ein Kapitel über die „lineamenta“. Durch diese soll bewirkt werden, dass die Teile des Werkes in Winkeln und Linien sich entsprechen (inter se conveniant totis angulis totis-

que lineis). Dies soll erreicht werden durch Feststellen von Winkeln und Linien von bestimmter Richtung und mit bestimmter Verknüpfung (adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et certa connexione). Im IV. Buch (c. 5) wird eine Beschreibung einer guten Komposition gegeben, welche mit den Worten schliesst: „Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda." (Man vgl. ferner die oben (§ 30) zitierten Stellen L. VI, cap. 2; L. IX, cap. 3 u. 5.)

Die von vornherein gezogenen Linien und Winkel sind also das Hilfsmittel, um proportionierte Figuren zu gewinnen.

Alberti hat dann bei Anlass seiner Fassade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnisvolle Harmonie der Teile zum Ganzen bereits das Wort „tutta quella musica" gebraucht. (Lettera sulla cupola etc., opere volgari, Tom. IV.) Die „musikalischen Proportionen" (§ 26) auch bei dem Biographen Brunellescos, Antonio Manetti (ed. Holtzinger p. 16).

Verhältnisangaben für bestimmte einzelne Fälle teilt z. B. Serlio häufig mit, lässt sich aber auf keine prinzipiellen Erörterungen ein.

Scbon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf spekulativem Wege beizukommen suchten. Dem Jac. Sansovino korrigierte 1534 ein Mönch Francesco Giorgi die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie, wovon ein kleines Muster Vasari VII, p. 504, Nota 1 (Le M. XIII, p. 85, Nota), v. di Jac. Sansovino.

Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Es handelt sich um einen Stil, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der (wenn auch an sich sehr schönen) Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt. Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich vom Stil der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

VIII. Kapitel.

Das Baumodell.

§ 58.

Die Modelle der gothischen Zeit.

Während im übrigen Europa der Bauriss (oft in kühner Abwechselung von rein geometrischer und perspektivischer Darstellung) genügt, tritt in der italienischen Baukunst das Modell in den Vordergrund.

Im Altertum müssen komplizierte Anlagen wie z. B. die Thermen wohl schon zu Modellen Anlass gegeben haben. — Die silbernen Tempelchen der ephesinischen Artemis? vgl. Acta Apost. XIX, v. 24 ss. — Im Mittelalter häufig das flüchtige Modell einer Kirche in der linken Hand der Statue eines Stifters. — Das silberne Modell einer ganzen Stadt als Votivstück, ohne Zweifel mit deutlicher Angabe der Hauptgebäude: Parma 1248 (Raumer, Hohenstaufen, IV, S. 182); Ferrara vor 1441 (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 451).

Modello bedeutet freilich oft auch Zeichnung, und wir dürfen nur Aussagen benützen, welche deutlich in anderem Sinne gemeint sind. Andererseits kann disegno auch wohl ein wahres Modell bedeuten, wie z. B. Milanesi II, p. 272 disegno de la cera, für einen Prachtaltar, womit doch wohl ein Wachsmodell gemeint ist.

Der nordisch-gothische Aufriss auf Pergament gibt die Entwicklung in die Höhe, und auch der dazu gehörende Grundriss zeigt stenographisch zusammengedrängt, wie sich bei wachsender Höhe die einzelnen Teile vom Kern ablösen werden. Das Modell der Italiener dagegen zeigt kubisch, wie die Räume sich innen und aussen gestalten, teilen und folgen sollen und welches ihre grosse plastische Gesamterscheinung in Luft und Licht sein wird.

Es ist eine Rechenschaft, die der Künstler nicht sich selber, sondern dem Bauherrn gibt, um der Phantasie desselben nachzuhelfen in einer Zeit, da bei jedem grossen Bau nach dem Originellen, Abweichenden und selbst nach dem Ungeheuern gestrebt wird; unentbehrlich zumal bei Kuppelbauten und beim Zentralbau überhaupt.

In Italien zur gothischen Zeit genügt für einfachere Kirchen und für Paläste einstweilen die blosse Zeichnung; Milanesi I, p. 227 s., 232, 246, und selbst z. B. beim neuen Dom von Siena werden nur Pergamentzeichnungen erwähnt.

Für den florentinischen Domkuppelbau dagegen war nur durch ein Modell die nötige Überzeugung und Begeisterung hervorzubringen. Über Arnolfos Modell und die davon vorhandenen Reste Vasari I, p. 292, Nota 2 (Le M. I, p. 257 Nota), v. di Arnolfo. — Nachdem 1367 definitiv das Modell des Benci di Cione und Neri di Fioravante acceptiert worden war, beschloss man, alle früheren Modelle (omne aliud designum factum et muratum et laboratum in dicta ecclesia) zu zerstören; vereinzelt tauchten gleichwohl noch später (1379 und 1382) ältere Modelle auf; vgl. Guasti, S. Maria del Fiore, p. 248 u. 265. — Die Abbildung in dem Fresko der rechten Wand in der Capp. degli Spagnuoli, bei S. Maria novella, stellt vielleicht einen der Bauanschläge um die Mitte des XIV. Jahrhunderts oder das Projekt des Arnolfo dar.

Ausser aller Linie steht, was in Bologna um 1390 für S. Petronio geschah, weil man sich der Ausführbarkeit und des Effektes vorher versichern wollte; im Palast des Giacomo Pepoli wurde ein Modell in $^1/_{12}$ der wirklichen Grösse, also 53 Fuss lang, aus Stein und Gips errichtet und dieses 1406 wieder abgebrochen, nachdem ein anderes von 10 Fuss aus Holz und Papier verfertigt worden war; erst auf letzteres. welches ebenfalls zugrunde ging, folgte 1514 das jetzt noch im Bauarchiv (§ 23) vorhandene, von Arduino Ariguzzi (Fig. 73). Vgl. (Bianconi) Guida per la città di Bologna 1845, p. 91, 104.

Ganz spät, zu Anfang des XVI. Jahrh., gibt es auch im Norden hie und da Modelle, wie z. B. im Stadthaus zu Löwen dasjenige für den Turmbau von St. Pierre.

§ 59.

Die Modelle der Frührenaissance.

Im XV. Jahrhundert gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel, weil der neue Stil seine ungewohnte Erscheinung recht-

fertigen muss und kraft seiner innern Gesetze sich zu einer Darstellung dieser Art vorzugsweise eignet. Es kam hinzu, dass viele Architekten (§ 14) als Holzdekoratoren begonnen hatten und leicht Modelle arbeiteten. Für Festungsbauten wurden wohl von jeher Modelle verlangt.

Brunellesco modelliert beständig im Grossen wie im Kleinen und schneidet seinen Steinmetzen die Muster für die schwierig zu messenden Quader der Domkuppel nötigenfalls aus Rüben zurecht.

Für die ganze Domkuppel machte er mehrere Modelle, von dem kleinen, das er unter dem Mantel tragen konnte, bis zu dem grössten in Backstein,

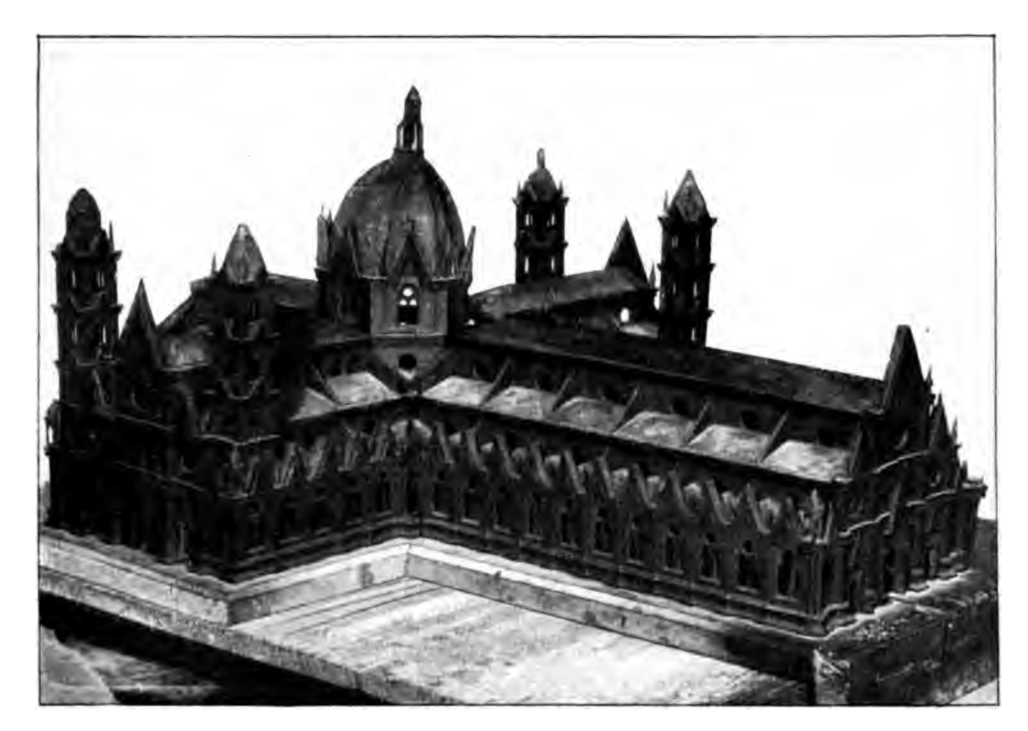


Fig. 78. Modell von S. Petronio in Bologna.

und Reste von verschiedenen sind noch erhalten; Vasari II, vita di Brun., passim; A. Manetti, vita di Brun., p. 24 ss.; Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore, passim.

Bei S. Lorenzo genügten seine Aufsicht und seine Zeichnungen; dagegen machte er Modelle für die Capp. de' Pazzi, für S. Spirito, für das Polygon bei den Angeli, für den Palast des Cosimo Medici (welches er selbst in Stücke schlug, als Cosimo, aus Furcht vor dem Bürgerneid, von dem Bau abstand); endlich grosse Entwürfe in Thon und Holz für Festungsbauten. Manetti, vita di Brunell., p. 41, 46 ss., 57; Vasari II, p. 366 ss., 371 s. (Le M. III, p. 224, 225, 229), v. di Brunell. Für die Halle bei den Innocenti machte er laut Manetti (p. 42) kein Modell, nur eine genaue Zeichnung mit Massangaben; dasjenige, welches Vasari sah, mochte die Arbeit eines Spätern sein.

Seine Modelle gaben alles Wesentliche, aber keine Zierformen an, „damit ihm Unberufene dieselben nicht vorwegnähmen“, eher wohl, um nicht durch die Niedlichkeit, die man solchen Arbeiten geben kann, die Augen zu bestechen.

So dachte wenigstens Alberti (arte edificatoria L. II, opere volgari IV, p. 261), welcher jedermann vor Modellen warnt, welche mit Malerei, Flittergold und andern Zierlichkeiten aufgeputzt seien, eine Sache eitler, ehrgeiziger Ignoranten, welche auf andere Ignoranten rechneten; nur modelli nudi e semplici gäben den Beweis von dem Genius des Erfinders. Auch bei blossen Zeichnungen verbittet er sich alles Malen und sogar das Schattieren, indem sich der Architekt durch den Grundplan auszuweisen habe.

Wenn hiemit Unwürdige abgewiesen werden sollten, so gab es doch auch solche Dekoratoren, welche grosse, wenigstens geachtete Baumeister wurden und dann ihre Modellfertigkeit nach Kräften anwandten.

Giuliano da Sangallos Modelle für die Villa Poggio a Cajano, für ein Prachtschloss des Kronprinzen von Neapel, für einen Palast des Lodovico Moro, für den Anbau an S. Pietro in vincoli zu Rom und für einen Palast in Savona; letzteres, in reich ornamentierter Ausarbeitung, musste er in Person nach Lyon zu Karl VIII. bringen, dem es der Besteller (Kardinal Giuliano della Rovere, später Julius II.) geschenkt hatte; auch nach Neapel und Mailand hatte er jene Modelle selber begleitet. — Antonio da Sangallos d. Ä. Modelle für die Madonnenkirche in Cortona (nicht ausgeführt) und in Montepulciano. Vasari IV, p. 288 s. (Le M. VII, p. 209 ss.), v. di Giuliano da Sangallo.

Filarete musste, als er für den Umbau der Kathedrale von Bergamo 1457 Pläne entworfen, auch noch ein Holzmodell anfertigen, bevor ihm die Ausführung des Baues übertragen wurde; v. Oettingen, Antonio Averlino, S. 34, und die dort verzeichneten Dokumente.

Vecchietta nahm 1460 ein hölzernes Modell für die Loggia del Papa von Siena nach Rom mit, erhielt aber die Bestellung nicht; Milanesi II, p. 308.

Francione, „lignarius“, Architekt und Lehrer des Baccio Pontelli, lieferte beim Konkurs von 1491 für eine neue Domfassade in Florenz (§ 70), wo alle 45 andern nur Zeichnungen brachten, ein Modell; ebenso für die Kuppel der Sakristei bei S. Spirito 1493, welche jedoch einfiel, als man die Baustützen wegnahm; Gaye, carteggio I, p. 276; Vasari IV, p. 447, Nota 3 (Le M. VIII, p..121, Nota), v. di Cronaca. — Ein Kirchenmodell Pontellis, Vasari II, p. 653 (Le M. IV, p. 136), v. di Paolo Romano.

Für die Domkuppel in Mailand (§ 23) lieferten um 1490 viele Meister Modelle ein, Milanesi II, p. 430, und auch Francesco di Giorgio wird kaum ohne ein solches aufgetreten sein. Er hatte bereits 1484 bei der Madonnenkirche zu Cortona mit einem Modell gesiegt; Lettere sanesi III, p. 88.

Im Dom von Pavia das wohl erhaltene und restaurierte grosse hölzerne Modell dieser Kirche, wahrscheinlich von Cristoforo Rocchi 1486 (Fig. 74).

Über ein Holzmodell Bramantes für das Kloster S. Ambrogio in Mailand vgl. v. Geymüller, die urspr. Entwürfe für St. Peter, S. 54.

§ 60.

Die Modelle der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert scheint sich das Modellieren mehr auf grosse und komplizierte Bauten, auf wichtige Neuerungen und Konkurse beschränkt zu haben, indem für die gewöhnlichen Durchschnittsformen der Renaissance jetzt schon die Zeichnungen genügten. Festungsbauten wurden, wie gesagt, immer modelliert.

Julius II., der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für St. Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend: Wir habend nit mehr dann ein Kirchen zu bawen, darzu ist Uns ein Model genugsam, ein sollichen habend wir zum volkomnesten, was wolt ihr dann mit disen ewern Hüttlen machen? So die alte Übersetzung von Bernardini Ochini Apologen, Buch I, Apol. 23; das italienische Original ist kaum mehr aufzufinden.)



Fig. 74. Dom-Modell zu Pavia. L.

Auf das unvollendete Modell für St. Peter, welches Bramante hinterliess, folgten diejenigen des Rafael, Peruzzi, Ant. da Sangallo d. J. und Michelangelo; Vasari V, p. 467 ss. (Le M. X, p. 17 ss.), v. di Ant. Sangallo; VII, p. 218, 249 (Le M. XII, p. 227, 252), v. di Michelangelo.

Bramante hatte auch für den vatikanischen Hauptbau ein „wunderbares“ Modell geliefert; Vasari IV, p. 158 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante; Panvinio l. c. § 8, p. 365 s. — Rafaels hölzernes Modell für den Hof der Loggien: Vasari IV, p. 362 (Le M. VIII, p. 41), v. di Raffaello.

Vitonis Holzmodell für die Kirche dell' Umiltà, womit er die Pistojesen hinriss (1509): Vasari IV, p. 165 (Le M. VII, p. 139), v. di Bramante.

Unter Leo X. konkurrierten die Künstler für die Fassaden des Domes und der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit Modellen und Zeichnungen; Vasari VII, p. 188 (Le M. XII, p. 201), v. di Michelangelo; VII, p. 495 s. (Le M. XIII, p. 77 s.), v. di Jacopo Sansovino.

Michelangelos beständiges Modellieren § 50. Das Modell des reichsten seiner fünf Entwürfe für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom binnen zehn Tagen von Tib. Calcagni unter Aufsicht des 85jährigen Meisters in Thon modelliert; verloren samt der Holzkopie danach und den übrigen Entwürfen; Vasari VII, p. 263 (Le M. XII, p. 265), v. di Michelangelo.

Sein Modell der Treppe für die Laurenziana 1559 kam „in einem Schächtelchen“ von Rom nach Florenz; Gaye, carteggio III, p. 12. Vgl. Fig. 50. Sein Entwurf bedurfte in der That einer solchen Verdeutlichung.

Vasari musste ein hölzernes Modell seiner Umbauten am Signorenpalast auf Befehl des präzisen Cosimo I. nach Rom mit sich nehmen, damit Michelangelo darüber urteilen konnte; Vasari VII, p. 698 s. (Le M. I, p. 44), sein eigenes Leben; II, p. 439 (Le M. III, p. 277), v. di Michelozzo; VII, p. 260 (Le M. XII, p. 261), v. di Michelangelo.

Die Festungsmodelle des Sanmicheli; Vasari VI, p. 361 (Le M. XI, p. 128), v. di Sanmicheli.

Das grosse Korkmodell von ganz Florenz, vielleicht das frühste in seiner Art; Varchi, stor. fior. III, p. 56 ss; Vasari VI, p. 62 (Le M. X, p. 249), v. di Tribolo.

IX. Kapitel.

Die Komposition der Kirchen.

§ 61.

Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems.

Die Renaissance konnte keinen eigenen organischen und auch keinen eigenen sakralen Stil ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstils und des nordisch-gothischen Kirchenstils. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch im Profanbau.

Die Schöpfung eines organischen Stiles hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab, namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivität und frischer Naturnähe, und es hat seine Gründe, dass das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist.

Einen blossen sakralen Baustil aber haben auch die rohern Urvölker, und es ist ein Aberglaube, dass ein solcher einem Volke oder einer Kulturepoche grössere Ehre bringe als ein abgeleiteter Stil, welcher ja im Dienst einer nicht minder starken religiösen Absicht stehen und in entlehnten Einzelformen eigene und neue Gesamtgedanken ausdrücken kann. So hatte die altchristliche Baukunst nicht bloss die Einzelformen, sondern sogar die Baustücke von profanen wie von heiligen Römerbauten entlehnt und damit ihr grosses Neues geschaffen.

Nun hat aber der abgeleitete Stil seine eigenen und grossen Aufgaben, welche ein organischer Stil gar nicht würde innerhalb seiner Gesetze lösen können.

Er hat zunächst als Raumstil (§ 30, 32) ein Recht auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen u. a. Stile und soll sie nach seinem innern Bedürfnis aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird. Er kann vielleicht einzelne dieser Formen noch für spezifisch sakral halten, und auch die Renaissance hat einige Fenster- und Thürformen anfangs wirklich dafür angesehen, bis der Palastbau dem Kirchenbau diese Formen und sogar (mit Palladio) den Frontgiebel abnahm. Charakter und Bestimmung des Baues sind

hier nur in der Gesamtform ausgedrückt; das Detail ist dem Heiligen und dem Profanen gemeinsam.

Sehr bedenklich aber ist es, sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gothischen Blüthezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des XIII. und XIV. Jahrhunderts genau messen könnte. Auf der andern Seite haben auch die sehr frommen Italiener der Renaissance nicht heiliger gebaut als ihre Zeit- und Kunstgenossen.

Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig. Jeder mag entscheiden, ob dabei der Begriff des Heiligen niedrig oder der der Kunst hoch genommen sei. (Vgl. das Wort Michelangelos in der Relation des Francesco d' Olanda 1549, bei Raczynski, les arts en Portugal, p. 14: „Die wahre Malerei ist edel und fromm von selbst, denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt“ — im Sinne des Sprechenden gewiss für die Kunst überhaupt geltend.)

Wenn dann irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist. so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen.

§ 62.

Wesen des Zentralbaues.

Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gothischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen.

Der Zentralbau ist das Letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das Erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft; es mag Zwischenperioden geben wie den grösseren Teil des XIX. Jahrhunderts, welches das Pensum des XIII. noch einmal aufsagen musste — immer von neuem wird jene grosse Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden.

Im Norden schuf die spätromanische Phantasie in denselben Jahren (bald nach 1200) das Zehneck von St. Gereon zu Köln und das Idealbild des Graltempels, und bald folgte der fast einzige grossartige gothische Versuch, die Liebfrauenkirche zu Trier. — Ein reines, mächtig grosses Achteck mit Sterngewölbe, die Karlshofer Kirche zu Prag, s. bei Lübke, Gesch. d. Architektur, VI. Aufl., II, S. 141.

Für Italien ist wichtig die Bewunderung und der mythische Ruhm, welche das Pantheon genoss (s. die Mirabilia Romae in den verschiedenen Redaktionen) und noch mehr die hohe Stellung, welche man S. Lorenzo in Mailand anwies. Benzo von Alba im XI. Jahrh. sagt (ad Heinr. IV, ap. Pertz XIII, p. 680) von dem im Verfall begriffenen Urbau: numquid est in toto mundo aula tam mirabilis? — Arnulf von Mailand (gesta archiepp. Med. III, 24, ap. Pertz X) bei Anlass des grosses Brandes: templum cui nullum in mundo simile. — Fazio degli Uberti, um 1360 (Dittamondo, L. III, c. 4), glaubt sich in dem „grossen und schönen Bau“ nach Rom versetzt. Auch der wahrste Beweis der Bewunde-

rung, die Nachahmung, fehlt nicht (§ 16). Der Eindruck beruhte auf der geistvollen und imposanten Anordnung des obern und untern Umganges um den Kuppelraum. (S. Lorenzo, zwischen 1573 und 1591 umfassend restauriert, erscheint uns, trotz entgegenstehender, vor allem von Hübsch nicht ohne Willkür verfochtener Ansicht, im Grundriss durchaus ausserkirchlichen Ursprungs, ein ursprünglicher Palast- oder Thermensaal aus dem Beginn oder vielleicht der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts; vgl. neuerdings vor allem die Untersuchungen Dehios und von Bezolds, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, S. 49—57, sowie die Forschungen von J. Kohte [Zeitschr. f. Bauwesen, 1890], welcher den Urbau der Kirche erst in die Zeit nach Mitte des VI. Jahrhunderts verlegt, da nach dem Sturz der Ostgothen Narses die im Krieg zerstörten Städte, zumal Mailand, herstellte.)

Die Baptisterien, zum Teil mit Umgängen, hielten die Übung des Zentralbaues wach. Vgl. den „alten Dom" zu Brescia. Erst das Gothische gab dem Langbau wieder das Übergewicht·

Im Zentralbau herrscht der Mittelraum, womöglich in Gestalt einer hohen Kuppel, gleichmässig über alles Übrige, mögen es vier gleiche Kreuzarme oder ein Kranz von Kapellen oder von Umgängen sein. Er soll innen schön über dem lichten Unterbau schweben, aussen mächtig darüber ragen.

Bei der Anordnung von vier gleichen Kreuzarmen, welche mit der Zeit die vorherrschende wurde, fiel auch jedes Bedenken weg in betreff des Hochaltars, dem man auf diese Weise einen verschliessbaren, besonders geweihten Raum ersten Ranges, den hintern Kreuzarm geben konnte. In der Mitte des Baues wollte man ihn nämlich niemals anbringen und eine Stelle innerhalb eines blossen Umganges von Hallen u. dgl. war nicht ehrenvoll genug. Bei achteckigen Kirchen widmete man ihm daher einen besondern Ausbau, opferte aber die Einheit des Planes, die man beim griechischen Kreuz retten konnte.

Mit dem Zentralbau ist das Wölben wesentlich und unvermeidlich verbunden.

Alle runden und polygonen Räume verlangen einen obern Abschluss, der ihrem Grundplan analog ist. Die oft überaus zusammengesetzten Zentralbauten enthalten bisweilen alle möglichen echten und gemischten Wölbungsarten, welche in der Hauptkuppel gleichsam ihre Herrin finden. Doch erhält diese erst spät den hohen, lichtbringenden Zylinder und im Äussern die Kalottenform.

Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Äussern ohne müssige Fassaden, und die herrlichste Anordnung des Lichtes.

Wir nehmen bei unserer Betrachtung auch solche Bauten mit, welche zwar den Chorbau einer Langkirche bilden, aber offenbar eher im Sinne von Zentralanlagen und mit dem Wunsche danach komponiert sind. Letzere waren und blieben die höchste Angelegenheit dieser grossen Bauepoche, welche alle ihre Kräfte dafür aufwandte, sobald sie irgend durfte. Ihre schwachen Seiten beginnen erst da, wo ihr dies hohe Ziel aus äusseren Gründen versagt wird.

§ 63.

Die frühesten Zentralbauten der Renaissance.

Die Phantasie des XV. Jahrhunderts war schon mit Rund- und Polygonbauten erfüllt, als Brunellesco an zwei nur untergeordneten Kirchen den Zentralbau in ganz neuer Gestalt zur Erscheinung brachte.

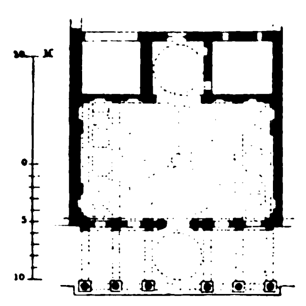


Fig. 75. Capp. Pazzi zu Florenz. Grundriss. (Nach Paulus.)

Bauten dieser Art auf Hintergründen der Altargemälde und Reliefs: Vasari II, p. 241 (Le M. III, p. 117), v. di Ghiberti; II, p. 676 (Le M. IV, p. 147), v. di Castagno. Dann besonders in peruginischen Bildern, in Intarsien an Chorstühlen (§ 151) etc.

Oft wiederkehrend zumal ein achteckiger Kuppelbau, einfache Reminiszenz der schlichteren Baptisterien des Mittelalters.

Ein solcher wirklich im XV. Jahrhundert ausgeführt: S. Giacomo in Vicovaro oberhalb Tivoli, mit dem bekannten, noch überwiegend gothischen Prachtportal (um 1450, von Domenico da Capodistria). (Vgl. Vasari II, p. 385, n. 4 u. 5 (Le M. III, p. 241 u. Nota), vita di Brunellesco.)

Dann die neuen Motive: Brunellescos nur angefangenes Polygon bei den Angeli in Florenz, 1434, § 9. Manetti, vita di Brunell., p. 46; Vasari II, p. 372 (Le M. III, p. 229 s., 242), v. di Brunellesco. — Eine flüchtige Skizze des Durchschnitts in Giuliano da Sangallos Skizzenbuch auf der Biblioteca Barberini in Rom; Vasari besass Brunellescos Originalskizzen; — über eine von d'Agincourt, Archit. T. 50, entstellt wiedergegebene Zeichnung aus dem Besitze des Klosters selbst (später beim Marchese G. Pucci) s. Vasari, a. a. O., p. 372, n. 6, und über andere Skizzen der Renaissancezeit vgl. Fabriczy, Brunellesco, S. 241, Anm. 1. — Es ist ein achtseitiger Kuppelraum mit ebenso vielen hochgeöffneten Kapellen, wovon sechs der Verehrung der zwölf Apostel geweiht sein sollten; reines Oberlicht durch acht Fenster; in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiss nicht bloss zur Stofferspamis, sondern damit das Prinzip des Kuppelbaues auch im einzelnen ausklinge. — In der Sakristei von S. Lorenzo bildete Brunellesco als Erster segmentförmige Nischen; später folgte ihm hierin u. a. Bramante, in S. Maria presso S. Satiro zu Mailand, im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom und in mehreren Entwürfen für St. Peter; vgl. bei v. Geymüller.

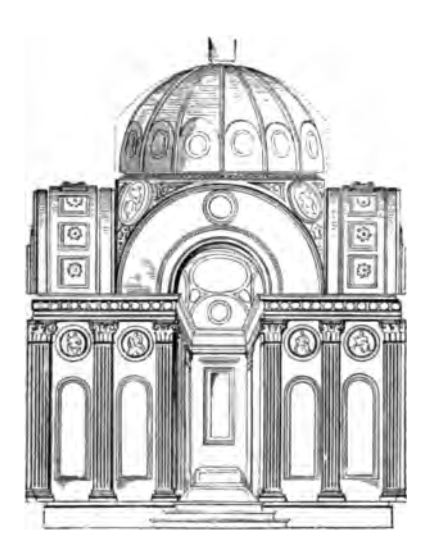


Fig. 76. Capp. Pazzi zu Florenz. Längsschnitt. (Nohl.)

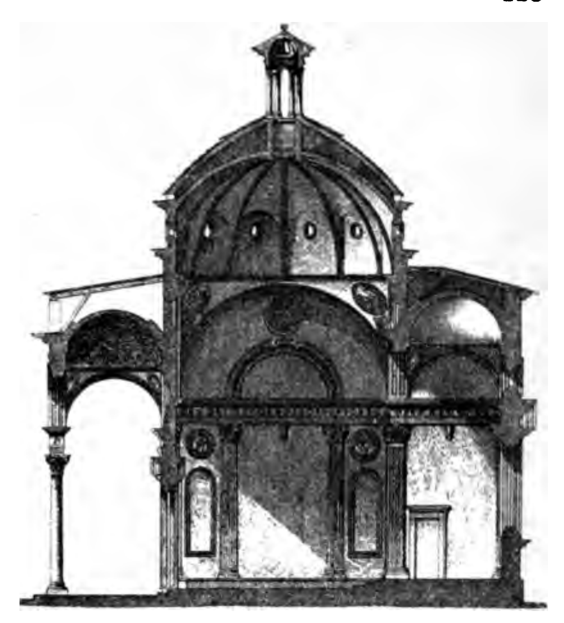


Fig. 77. Capp. Pazzi zu Florenz. Querschnitt. (Nach Paulus.)

Wirklich ausgeführt: die Cappella de' Pazzi im ersten Klosterhof bei S. Croce (frühestens 1429, wahrscheinlich erst nach 1430 begonnen), wo eine leichte, niedrige Kuppel auf zwei Seitenbogen ruht. (Fig. 75 bis 77.) Die Vorhalle vgl. § 35.

Auch die alte Sakristei, von S. Lorenzo (spätestens 1429 im Bau vollendet) darf als unmittelbare Vorstufe der Capp. Pazzi hier genannt werden (Abbildung im § 80).

Alberti fördert die wahre Aufgabe einer über lichtem Unterbau schwebenden Kuppel nicht; seine zwei Kuppeln, wesentlich als Denkmäler eines Gewaltherrschers und eines Condottiere entworfen, sollten in römischer Weise auf heruntergehenden Stockmauern ruhen.

Die für S. Francesco in Rimini (1447), den Bau des Sigismondo Malatesta (§ 6), ist nur aus einer Denkmünze (bei d'Agincourt, T. 51) und aus der Lettera sulla cupola (opere volgari, Tom. IV) bekannt, aber nicht ausgeführt. A. musste einen Vorderbau, und zwar einen gothischen mit Kapellen beibehalten und neu dekorieren; auf diesen wäre eine Kuppel von den Proportionen des Pantheon oder der Thermenrundsäle gefolgt; umsonst stellte A.s Bauführer Manetti die Theorie auf, eine Kuppel sollte doppelt so hoch als breit sein.

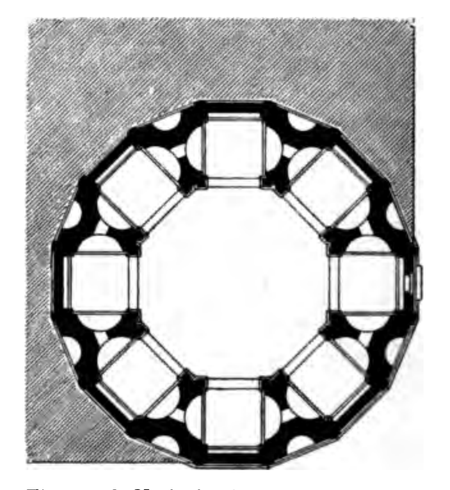


Fig. 78. S. Maria degli Angeli zu Florenz.

Der Kuppelbau an der Annunziata zu Florenz, gestiftet 1451 von dem Feldherrn des Staates, Lodovico Gonzaga von Mantua, welcher darin Beute, Waffen und Fahnen seiner Kriegszüge anbringen wollte; eine Nische oder Kapelle sollte wahrscheinlich sein Grab enthalten. Es ist eine Nachbildung des Thermenraumes der „Minerva medica“ zu Rom, rings oben mit Fenstern, unten mit Nischen, gegen die Kirche mit einem grossen Bogen geöffnet, aussen Rohbau, innen modernisiert. Vasari II, p. 544, Nota (Le M. IV, p. 59, Nota), v. di Alberti, und Gaye, carteggio I, p. 225 ss. Der von Wunderlichkeiten nicht freie Bau erregte schon

während der Ausführung heftigen Widerspruch; vgl. Braghirolli im Repertor. für Kunstw. II, S. 59 ff. Im Nachlass Manettis, welcher auch hier Bauführer war, kommt das Modell eines „Rundtempels“ vor, Gaye, l. c. I, p. 171, ohne Zweifel von einem dieser beiden Bauten. — Auch im Lehrbuch de re aedificatoria L. VII, c. 10, vgl. 15, übergeht Alberti den wahren Zentralbau; höchstens dass er von runden Basiliken, d. h. Bauten wie S. Stefano rotondo redet. Er vermischt absichtlich christliche und heidnische Rundbauten und gibt die Proportionen der Höhe zum Durchmesser nach seinen Vermessungen an.

Auch das griechische Kreuz wurde von Alberti einem Kirchenbau zugrunde gelegt: S. Sebastiano in Mantua, 1460 begonnen, unvollendet.

§ 64.

Spätere Zentralbauten des XV. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kommen Versuche, Nachrichten und Idealpläne, doch auch bedeutende noch vorhandene Lösungen des Problems vor.

Bei Polifilo (§ 32) der Durchschnitt eines runden, innen auf einem Kreis von Pfeilern mit vortretenden Säulen ruhenden Kuppelbaues mit Umgang; aussen Pfeiler mit Halbsäulen und von diesen gegen die Kuppel hinauf reiche Strebebögen. S. oben S. 48, Fig. 7. — Eine zweite Beschreibung gilt einer Ruine in der Art der Minerva medica.

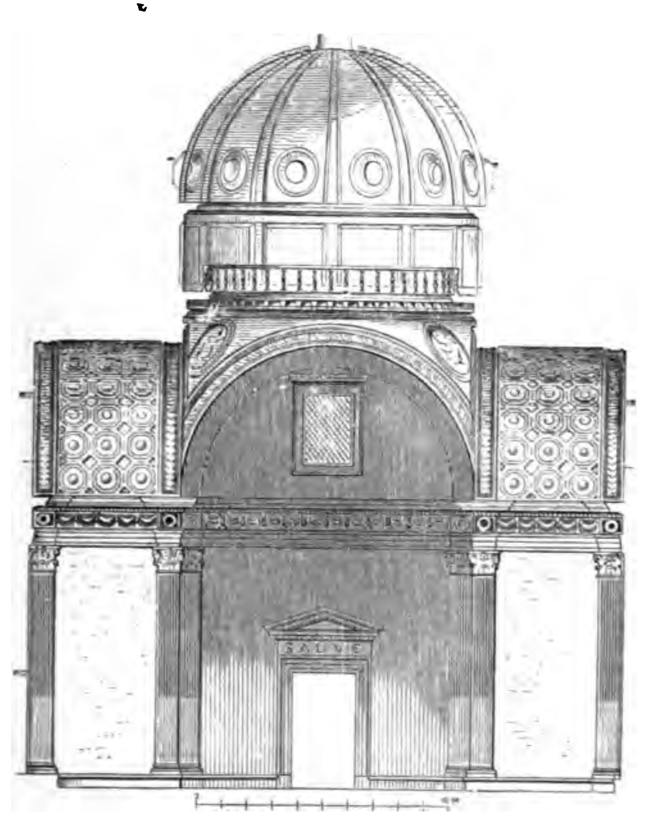


Fig. 79 Madonna delle Carceri zu Prato. (J. Stadler)

Was ist aus der berühmten Rotunde Mantegnas geworden? Vasari III, p. 452 (Le M. V, p. 231), im Kommentar zur v. di Mantegna.

Auf Bildern Mantegnas öfter ein Rundbau mit Pilasterbekleidung und eingezogenen oberen Stockwerken; so in der Camera degli sposi im Castello di Corte zu Mantua (als Oberbau einer Art Mausoleum) und im Triumphzug des Cäsar.

Francesco di Giorgio in seinem Traktat (§ 31), Lettere sanesi III, p. 117: „Es gibt drei Hauptgestalten der Kirchen, auf welche man

die unzählig vielen vorhandenen zurückführen kann: Die vollkommenste ist die runde, die zweite ist die viereckige oder mit einzelnen Fassaden, die dritte ist aus beiden zusammengesetzt.“ Jedenfalls gilt der Zentralbau auch hier als das Höchste.

Höchst eigenartig im XV. Jahrhundert: Filaretes Entwurf einer Zentralkirche mit oktogonem, ungleichseitigem Mittelraum und vier oblongen, sowie vier polygonen, diagonal um das Zentrum gruppierten Nebenräumen; dazu vier schlanke Thürme am Mittelraum; vgl. die Grundrissskizze, reproduziert von Dohme, im Jahrb. der preuss. Kunstsamml., III, S. 121.

Das ältere Brüderpaar Sangallo reicht in der Form des griechischen Kreuzes bei kleinerem Massstabe bereits nahe an die Vollkommenheit.

Madonna delle carceri zu Prato (Fig. 79), 1485 begonnen, 1491 vollendet, von Giuliano; über den kurzen Kreuzarmen mit geraden Abschlüssen schwebt auf niedrigem Cylinder die leichte Kuppel mit 12 kleinen Rundfenstern; höchster Zauber des Raumes und edelgemässigte Dekoration.

Madonna di San Biagio zu Montepulciano (Fig. 80—81), 1518 erbaut von Antonio, ein ähnlicher Grundplan, aber stark in die Höhe getrieben und mit der derben Plastik des XVI. Jahrhunderts. Vgl. § 79.

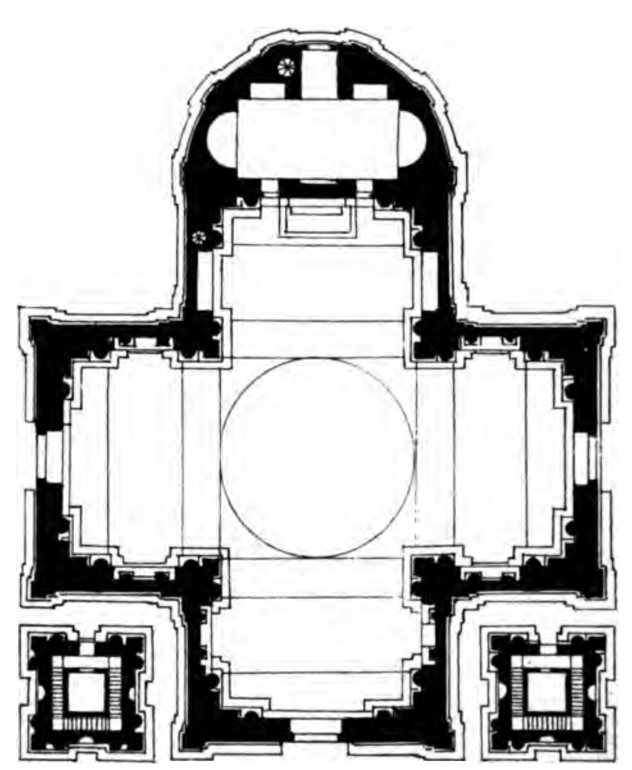


Fig. 80. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano. Grundriss. (Nach Laspeyres.)

Ein schöner Zentralbau über griechischem Kreuz in Siena: Kirche der Innocenti, angeblich 1507 von Girolamo di Domenico Ponsi; die Kreuzarme apsidal erweitert und mit Kreuzgewölben bedeckt, über der Vierung eine fensterlose, ummantelte Kuppel.

Auch die den Baptisterien nachgebildete Form des Oktogons, welche bei den Zentralbauten der Lombardei so stark bevorzugt wurde (vgl. § 65), hat gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Toscana Eingang gefunden.

Beispiele: Sakristei von S. Spirito in Florenz und Madonna dell' Umiltà in Pistoja.

Wenn, wie neuerlich ohne urkundliche Beweise behauptet wird (Vasari-Milanesi IV, p. 274, Nota), wirklich Giuliano da Sangallo 1489 im Auftrage des Lorenzo de' Medici das Modell zur genannten Sakristei entworfen hat, so wäre es nicht unmöglich, dass er zur Aufnahme der bis dahin in Florenz bei Sakristeien (vgl. diejenigen an S. Lorenzo, S. Marco, S. Felicità) und auch bei Kapellen (vgl. Capp. Pazzi, Medici an S. Croce, die des A. Pollajuolo an S. Miniato etc.) nicht üblichen oktogonen Form inspiriert worden sei durch den Anblick der im Entstehen begriffenen lombardischen Oktogonbauten (Sakristei von S. Satiro in Mailand, Incoronata zu Lodi), falls seine Reise nach Mailand, wohin er im Auftrage des Lorenzo de' Medici ein Palastmodell überbrachte, 1489 oder früher fiel. Andererseits mag ihm leicht selbständig durch das Florentiner Baptisterium der Gedanke an eine achtseitige Grundform gekommen sein, wie ja auch die zwischen Pilastern leer bleibenden Ecken, die Kuppelbildung mit Lünetten, der Anschluss der kleinen Kapelle mit kuppelichtem Gewölbe gerade auf Florentiner Vorbilder (Baptisterium, Brunellescos Angeli und Capp. Pazzi etc.) hinweisen. — Näheres über den 1496 durch Cronaca vollendeten Bau vgl. in der Publikation von Mayreder und Holtzinger in der Allgemeinen Bauzeitung 1885. — Vgl. Abbildungen in § 80.



Fig. 81. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano Aufriss. (Nach Laspeyres.)

Unter dem Einfluss dieser Sakristei, und nicht unter demjenigen Bramantescher Ideen, entstand Ventura Vitonis Madonna dell' Umiltà zu Pistoja (Fig. 82—83). Vorhalle und Chor waren seit 1494 im Bau, mit dem etwas befangenen Mittelbau wurde 1509 begonnen (die Kuppel, der man die Unlust ansieht, später von Vasari ausgebaut). Die Vorhalle mit ihrem unvergleichlichen Innern erinnert an diejenige der Capp. Pazzi. Im Oktogon die oben gerügte Bildung der Ecken.

Auf alle Weise misslungen: das Oktogon in S. Maria della Pace zu Rom, von einem unbekannten Meister.

Venedig hilft wenigstens die Erinnerung an den lichtbringenden Cylinder und an die Kalottenform der Kuppel wach halten, bis sich die grosse Baubewegung dieses byzantinischen Elementes bemächtigt.

Es sind die vielen kleinen Kirchen quadratischer Anlage mit einer Kuppel über den vier Mittelpfeilern gemeint. Für die Anlage das Hauptbeispiel: S. Giovanni Crisostomo (1497, von Moro Coducci), Fig. 84 und 85; doch fehlt hier im Aufbau der Cylinder, welcher an den späteren Kirchen dieser Gattung vorhanden ist. Für die konstruktiven Fragen eines grossen zentralen Hochbaues war hier nichts zu lernen und für die formalen nicht viel, aber das einzige Vermächtnis des Byzantinismus an die Renaissance, welches über Venedig kommt, ist an sich höchst wichtig.

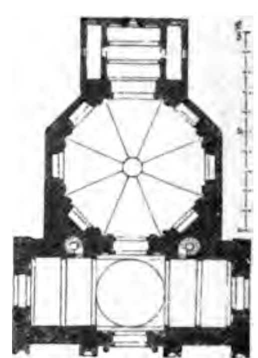


Fig. 82. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja.

Von einem der betreffenden venezianischen Baumeister (Pietro Lombardo? oder Scarpagnino?) rührt auch das tolle Prachtstück S. Maria de' Miracoli zu Brescia her (ausgeführt von Giovanni da Verona), Fig. 86—87, welches man scherzweise einen Zentrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln (zwei unter sich

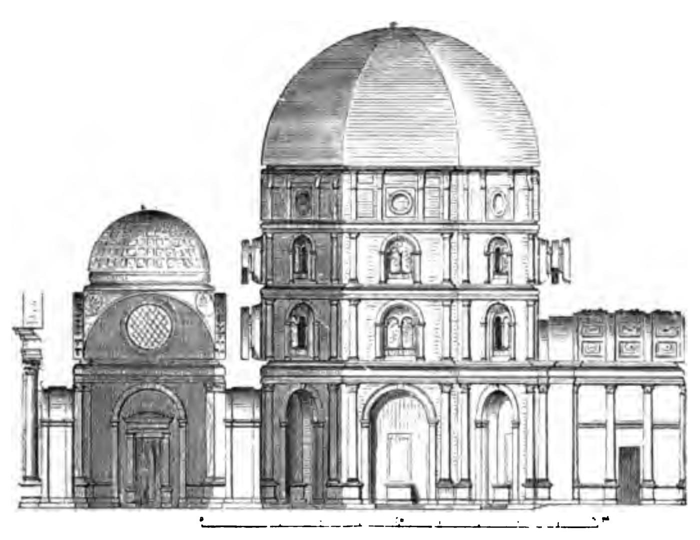


Fig. 83. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja. Durchschnitt. (J. Stadler.)

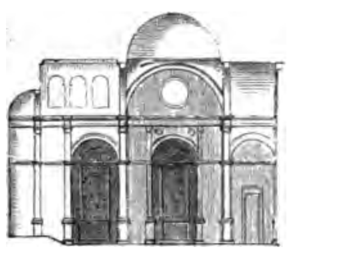
ungleiche grössere und zwei kleinere) der Mitte des Baues förmlich ausweichen.

Im Geiste der byzantinischen Vorbilder schuf Baccio Pontelli 1492 die tetrastyle Anlage der S. Maria Maggiore zu Orciano bei Sinigaglia (Laspeyres, die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 150—152).

§ 65.

Bramante und seine ersten Zentralbauten.

Für Bramante wird der Zentralbau schon in seiner frühern Zeit die wesentlichste Lebensaufgabe. Er hatte das erhabene Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit zuerst (in Oberitalien) in reichen und heiteren Formen und später in majestätischer Würde und Grösse zu verwirklichen.[1])



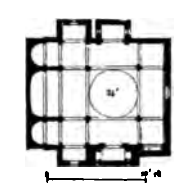


Fig. 84 und 85. S. Giovanni Crisostomo in Venedig.

Während seiner Mailänder Zeit war Bramante die volle Ausführung nur bei zwei Zentralbauten vergönnt, der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro und dem Chorbau von S. Maria delle Grazie; zu anderen aber hat er der Tradition nach (die ihn zu einem Gattungsbegriff macht) seine neuen Ideen hergeliehen (Incoronata zu Lodi, Canepanova zu Pavia, S. Maria zu Busto Arsizio und andere).[2])

Die Anregung kam Bramante beim Chor von S. Maria delle Grazie mit seinem Quadrat und halbrund geschlossenen Kreuzarmen (die zum Teil des

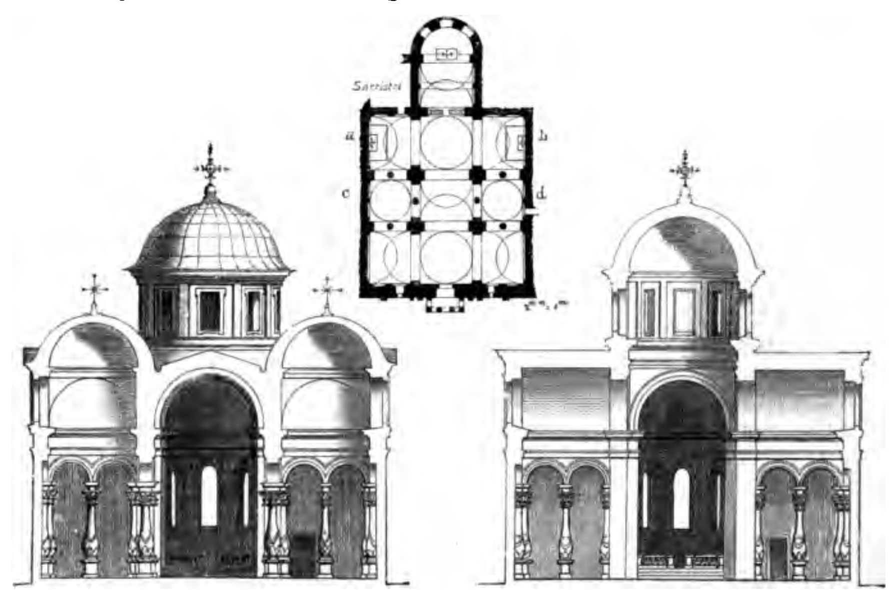


Fig. 86–88 S. Maria de' Miracoli zu Brescia. (Nach Herdtle.)

Strassenzuges wegen kurz gehalten werden mussten) durch Bauten wie S. Fedele

[1]) Detaillierte Aufnahmen der meisten hier genannten Bauten bei H. Strack, Zentral- und Kuppelkirchen der Renaiss. in Italien. Berlin 1882 (aus d. Zeitschr. f. Bauw. 1877 ff.).

[2]) Das kleine, schlichte Oktogon der Madonna del riscatto vor Urbania am Metaurus (1464) ist nicht als Werk Bramantes bezeugt.

in Como und dessen Abkömmlinge, bei S. Satiro durch die Baptisterien des Mittelalters (Novara, Cremona und ähnliche).

Der Chor von S. Maria delle Grazie ist aussen von originell schönem Aufbau und reicher, leider nicht ganz vollständiger Ausführung (§ 46), innen von hohem Zauber des Raumes. Nur der Unterbau wurde noch unter Bramantes Leitung 1492—99 ausgeführt; die obere Hälfte ist ihm von Nachfolgern in Einzelheiten und in den Verhältnissen verdorben.

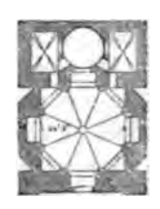


Fig. 89. Canepanova zu Pavia. (L.)



Fig. 90. Canepanova zu Pavia. (L.)

Die Sakristei von S. Satiro und die anderen Oktogonbauten jener Zeit im Mailändischen, im Unterbau teilweise zum Quadrat ergänzt, zeigen eine Reihe gemeinsamer Charakteristika: die ausgesparten, gern abwechselnd halbkreisförmigen und rechtwinkeligen Nischen; einen obern Umgang, der sich in Arkaden nach dem Innern öffnet (vgl. unter den mittelalterlichen Baptisterien z. B. S. Giovanni zu Florenz, Fig. 5, S. 26; an Stelle dieses Umganges bisweilen eine Reihe kleiner Nischen zur Aufnahme von Statuen: die polygone Kuppel (das Klostergewölbe), später die Halbkugel, im Äussern meist roh, mit Zeltdach; — lauter Reminiszenzen an die älteren Taufkirchen. Auf eine alte Zeit (S. Lorenzo in Mailand, vgl. § 62) weisen endlich auch die Thürme hin: zu vieren in Tabernakelgestalt schon bei Michelozzos Kapelle an S. Eustorgio; dann an der Canepanova (vgl. auch § 64 über Filaretes Entwurf); oder zu zweien: Incoronata zu Lodi.

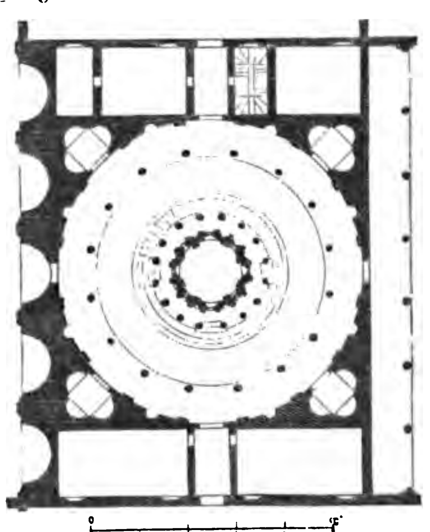


Fig. 91. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

Über S. Satiro vgl. Näheres im § 80.

Incoronata zu Lodi, 1488 angeblich nach Bramantes Plänen ausgeführt von Giov. Battagio (Batacchio), der 1487 bei S. Satiro in Mailand beschäftigt war; fortgeführt von Dolcebuono; Achteck mit eigentümlich schräg vertieften Nischen und oberm Umgang, prächtig dekoriert, Chor und Vorhalle als besondere Anbauten.

Die Kirche Canepanova zu Pavia (Fig. 89 u. 90), fast dasselbe Motiv, veredelt und gereinigt; angeblich seit 1492 nach Bramantes Entwurf.

S. Maria in Piazza zu Busto Arsizio unweit Mailand, Oktogon mit Kuppel, aussen im Erdgeschoss zum Quadrat gestaltet, während im Innern Nischen in die vier Ecken hinaustreten; 1517 nach Bramantes Plänen von Lonati.

Dieselbe Form grösser und entwickelter: S. Magno in Legnano.

Die genannten Bauten zum Teil klein und versteckt; wo das ausgebildet ist: ein Zeltdach über einer offenen polygonen Halle, aus durch Rundfenster Licht in die Kuppel dringt.

Diese polygone Halle mit Zeltdach wurde dann auch auf Kup Langkirchen angewan an S. Maria presso : von Dolcebuono (§ 77) der Kirche von Saronn in seinen älteren Teil vollen Bau, zum] Backstein.

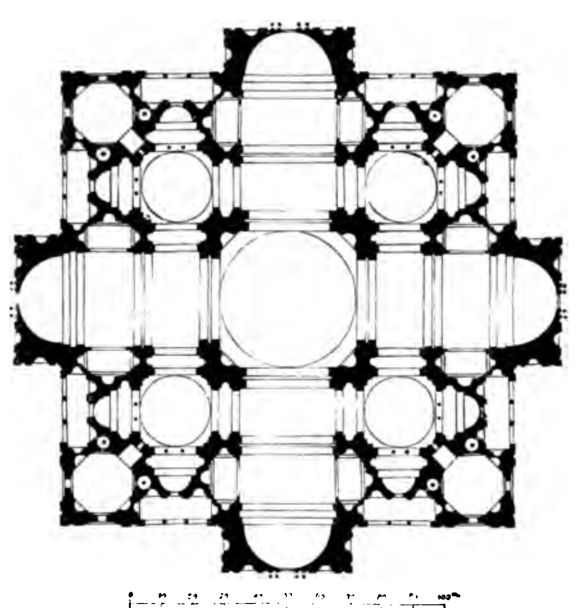


Fig. 92. St. Peter. Bramantes erster Grundriss.

An der Kuppel tosa bei Pavia eine A von drei Galerien. — nirgends eine Kalotte.

Gleichzeitig mi mante (1489) der Beg S. Maria della Croce bei innen achteckig, auss mit Ausbauten in sel samen Backsteinforme Giov. Batt. Battagio (. S. 82).

Hübsche achteckige Kapelle (zu Ehren des Cristo risorto) neben dem Portal von S. Luca zu Cremona, innen zweistöckig, aussen dreistöckig, indem die oberste äussere Fensterreihe dem Gewölbe entspricht. Fast ganz Backstein, in strengen Formen. Datiert 1503.

Der schöne Polygontempel auf Rafaels Sposalizio (1504) ist hier wenigstens zu erwähnen.

§ 66.

Bramante und St. Peter in Rom.

Mit dem Wechsel des Jahrhunderts offenbarte Bramante in Rom nicht nur eine Wandlung seines Stiles (§ 27, 49), sondern er that auch in der Anlage seiner Kirchen die grossen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden. Vom Achteck geht er über zu der Kuppel mit Cylinder, über griechischem Kreuz mit halbrunden Abschlüssen.

Beim Achteck mit Nischen und Umgängen gerät die Kuppel bald sehr breit und ist dabei unmöglich hoch in die Luft zu bringen. Schon die Kuppel delle Grazie zu Mailand ruht thatsächlich auf vier Bogen.

Der Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (§ 53) samt der (nicht ausgeführten, aber bei d'Agincourt a. a. O. nach Serlio L. III abgebildeten) Hof-

Wenn, wie neuerlich ohne urkundliche Beweise behauptet wird (Vasari-Milanesi IV, p. 274, Nota), wirklich Giuliano da Sangallo 1489 im Auftrage des Lorenzo de' Medici das Modell zur genannten Sakristei entworfen hat, so wäre es nicht unmöglich, dass er zur Aufnahme der bis dahin in Florenz bei Sakristeien (vgl. diejenigen an S. Lorenzo, S. Marco, S. Felicità) und auch bei Kapellen (vgl. Capp. Pazzi, Medici an S. Croce, die des A. Pollajuolo an S. Miniato etc.) nicht üblichen oktogonen Form inspiriert worden sei durch den Anblick der im Entstehen begriffenen lombardischen Oktogonbauten (Sakristei von S. Satiro in Mailand, Incoronata zu Lodi), falls seine Reise nach Mailand, wohin er im Auftrage des Lorenzo de' Medici ein Palastmodell überbrachte, 1489 oder früher fiel. Andererseits mag ihm leicht selbständig durch das Florentiner Baptisterium der Gedanke an eine achtseitige Grundform gekommen sein, wie ja auch die zwischen Pilastern leer bleibenden Ecken, die Kuppelbildung mit Lünetten, der Anschluss der kleinen Kapelle mit kuppelichtem Gewölbe gerade auf Florentiner Vorbilder (Baptisterium, Brunellescos Angeli und Capp. Pazzi etc.) hinweisen. — Näheres über den 1496 durch Cronaca vollendeten Bau vgl. in der Publikation von Mayreder und Holtzinger in der Allgemeinen Bauzeitung 1885. — Vgl. Abbildungen in § 80.



Fig. 81. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano Aufriss. (Nach Laspeyres.)

Unter dem Einfluss dieser Sakristei, und nicht unter demjenigen Bramantescher Ideen, entstand Ventura Vitonis Madonna dell' Umiltà zu Pistoja (Fig. 82—83). Vorhalle und Chor waren seit 1494 im Bau, mit dem etwas befangenen Mittelbau wurde 1509 begonnen (die Kuppel, der man die Unlust ansieht, später von Vasari ausgebaut). Die Vorhalle mit ihrem unvergleichlichen Innern erinnert an diejenige der Capp. Pazzi. Im Oktogon die oben gerügte Bildung der Ecken.

Auf alle Weise misslungen: das Oktogon in S. Maria della Pace zu Rom, von einem unbekannten Meister.

Venedig hilft wenigstens die Erinnerung an den lichtbringenden Cylinder und an die Kalottenform der Kuppel wach halten, bis sich die grosse Baubewegung dieses byzantinischen Elementes bemächtigt.

Es sind die vielen kleinen Kirchen quadratischer Anlage mit einer Kuppel über den vier Mittelpfeilern gemeint. Für die Anlage das Hauptbeispiel: S. Giovanni Crisostomo (1497, von Moro Coducci), Fig. 84 und 85; doch fehlt hier im Aufbau der Cylinder, welcher an den späteren Kirchen dieser Gattung vorhanden ist. Für die konstruktiven Fragen eines grossen zentralen Hochbaues war hier nichts zu lernen und für die formalen nicht viel, aber das einzige Vermächtnis des Byzantinismus an die Renaissance, welches über Venedig kommt, ist an sich höchst wichtig.

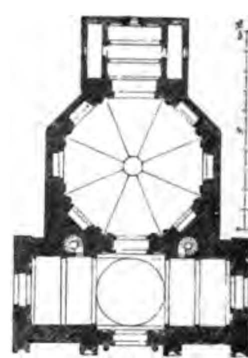


Fig. 82. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja.

Von einem der betreffenden venezianischen Baumeister (Pietro Lombardo? oder Scarpagnino?) rührt auch das tolle Prachtstück S. Maria de' Miracoli zu Brescia her (ausgeführt von Giovanni da Verona), Fig. 86—87, welches man scherzweise einen Zentrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln (zwei unter sich

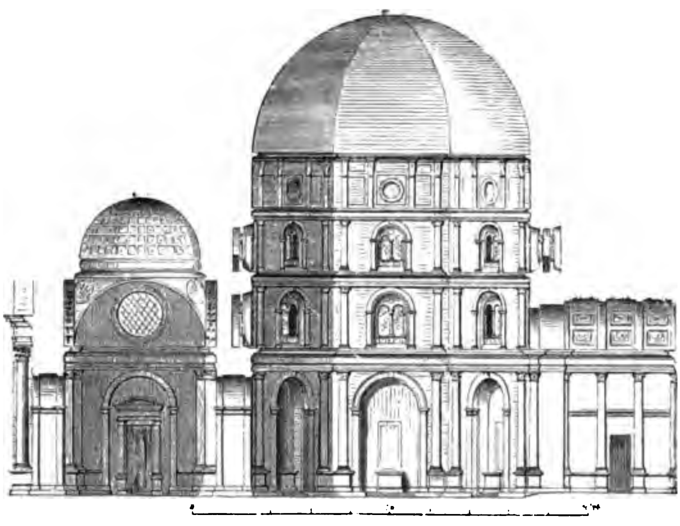


Fig. 83. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja. Durchschnitt. (J. Stadler.)

ungleiche grössere und zwei kleinere) der Mitte des Baues förmlich ausweichen.

Im Geiste der byzantinischen Vorbilder schuf Baccio Pontelli 1492 die tetrastyle Anlage der S. Maria Maggiore zu Orciano bei Sinigaglia (Laspeyres, die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 150—152).

§ 65.

Bramante und seine ersten Zentralbauten.

Für Bramante wird der Zentralbau schon in seiner frühern Zeit die wesentlichste Lebensaufgabe. Er hatte das erhabene Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit zuerst (in Oberitalien) in reichen und heiteren Formen und später in majestätischer Würde und Grösse zu verwirklichen.[1]



Fig. 84 und 85. S. Giovanni Crisostomo in Venedig.

Während seiner Mailänder Zeit war Bramante die volle Ausführung nur bei zwei Zentralbauten vergönnt, der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro und dem Chorbau von S. Maria delle Grazie; zu anderen aber hat er der Tradition nach (die ihn zu einem Gattungsbegriff macht) seine neuen Ideen hergeliehen (Incoronata zu Lodi, Canepanova zu Pavia, S. Maria zu Busto Arsizio und andere).[2]

Die Anregung kam Bramante beim Chor von S. Maria delle Grazie mit seinem Quadrat und halbrund geschlossenen Kreuzarmen (die zum Teil des

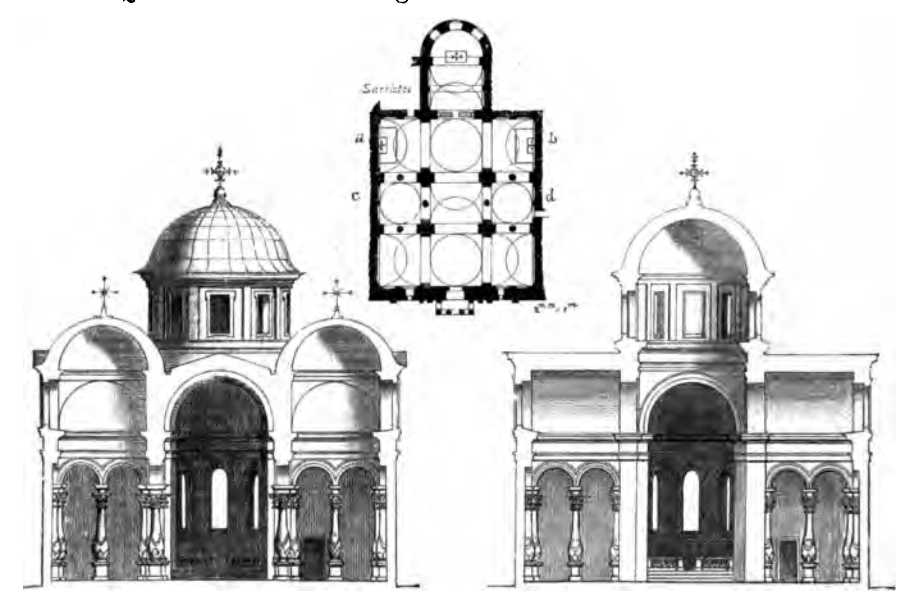


Fig. 86—88 S. Maria de' Miracoli zu Brescia. (Nach Herdtle.)

Strassenzuges wegen kurz gehalten werden mussten) durch Bauten wie S. Fedele

[1]) Detaillierte Aufnahmen der meisten hier genannten Bauten bei H. Strack, Zentral- und Kuppelkirchen der Renaiss. in Italien. Berlin 1882 (aus d. Zeitschr. f. Bauw. 1877 ff.).

[2]) Das kleine, schlichte Oktogon der Madonna del riscatto vor Urbania am Metaurus (1464) ist nicht als Werk Bramantes bezeugt.

in Como und dessen Abkömmlinge, bei S. Satiro durch die Baptisterien des Mittelalters (Novara, Cremona und ähnliche).

Der Chor von S. Maria delle Grazie ist aussen von originell schönem Aufbau und reicher, leider nicht ganz vollständiger Ausführung (§ 46), innen von hohem Zauber des Raumes. Nur der Unterbau wurde noch unter Bramantes Leitung 1492—99 ausgeführt; die obere Hälfte ist ihm von Nachfolgern in Einzelheiten und in den Verhältnissen verdorben.

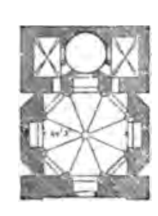


Fig. 89. Canepanova zu Pavia. (L.)

Die Sakristei von S. Satiro und die anderen Oktogonbauten jener Zeit im Mailändischen, im Unterbau teilweise zum Quadrat ergänzt, zeigen eine Reihe gemeinsamer Charakteristika: die ausgesparten, gern abwechselnd halbkreisförmigen und rechtwinkeligen Nischen; einen obern Umgang, der sich in Arkaden nach dem Innern öffnet (vgl. unter den mittelalterlichen Baptisterien z. B. S. Giovanni zu Florenz, Fig. 5, S. 26; an Stelle dieses Umganges bisweilen eine Reihe kleiner Nischen zur Aufnahme von Statuen; die polygone Kuppel (das Klostergewölbe), später die Halbkugel, im Äussern meist roh, mit Zeltdach; — lauter Reminiszenzen an die älteren Taufkirchen. Auf eine alte Zeit (S. Lorenzo in Mailand, vgl. § 62) weisen endlich auch die Thürme hin: zu vieren in Tabernakelgestalt schon bei Michelozzos Kapelle an S. Eustorgio; dann an der Canepanova (vgl. auch § 64 über Filaretes Entwurf); oder zu zweien: Incoronata zu Lodi.

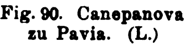


Fig. 90. Canepanova zu Pavia. (L.)

Über S. Satiro vgl. Näheres im § 80.

Incoronata zu Lodi, 1488 angeblich nach Bramantes Plänen ausgeführt von Giov. Battagio (Batacchio), der 1487 bei S. Satiro in Mailand beschäftigt war; fortgeführt von Dolcebuono; Achteck mit eigentümlich schräg vertieften Nischen und oberm Umgang, prächtig dekoriert, Chor und Vorhalle als besondere Anbauten.

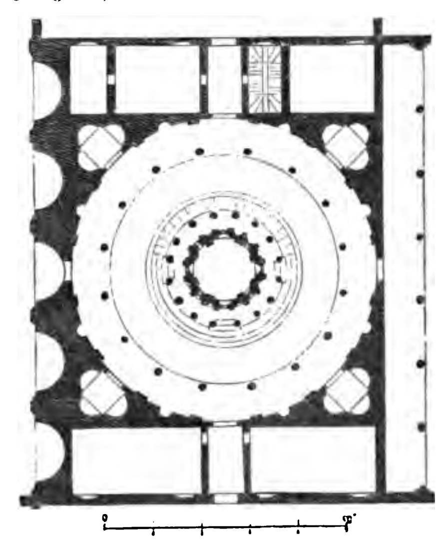


Fig. 91. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

Die Kirche Canepanova zu Pavia (Fig. 89 u. 90), fast dasselbe Motiv, veredelt und gereinigt; angeblich seit 1492 nach Bramantes Entwurf.

S. Maria in Piazza zu Busto Arsizio unweit Mailand, Oktogon mit Kuppel, aussen im Erdgeschoss zum Quadrat gestaltet, während im Innern Nischen in die vier Ecken hinaustreten; 1517 nach Bramantes Plänen von Lonati.

Dieselbe Form grösser und entwickelter: S. Magno in Legnano.

Die genannten Bauten zum Teil klein und versteckt; wo das Äussere ausgebildet ist: ein Zeltdach über einer offenen polygonen Halle, aus welcher durch Rundfenster Licht in die Kuppel dringt.

Diese polygone Halle mit Zeltdach wurde dann auch auf Kuppeln von Langkirchen angewandt, z. B. an S. Maria presso S. Celso, von Dolcebuono (§ 77), und an der Kirche von Saronno, einem in seinen älteren Teilen wertvollen Bau, zum Teil aus Backstein.

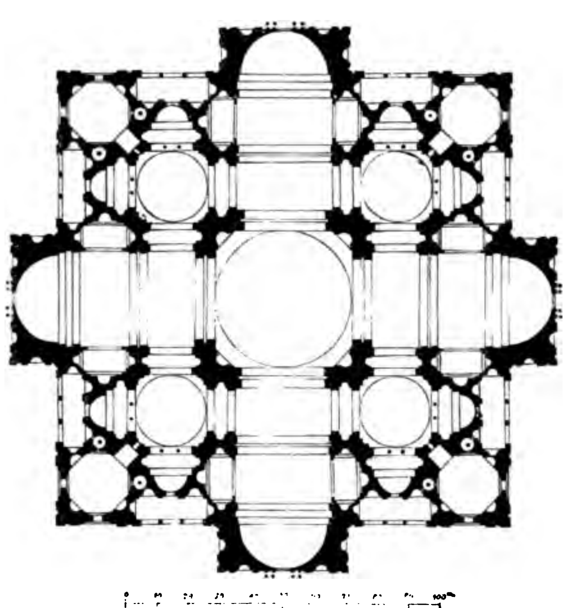


Fig. 92. St. Peter. Bramantes erster Grundriss.

An der Kuppel der Certosa bei Pavia eine Abstufung von drei Galerien. — Dagegen nirgends eine Kalotte.

Gleichzeitig mit Bramante (1489) der Beginn von S. Maria della Croce bei Crema, innen achteckig, aussen rund mit Ausbauten in sehr wirksamen Backsteinformen, von Giov. Batt. Battagio (Fig. 39, S. 82).

Hübsche achteckige Kapelle (zu Ehren des Cristo risorto) neben dem Portal von S. Luca zu Cremona, innen zweistöckig, aussen dreistöckig, indem die oberste äussere Fensterreihe dem Gewölbe entspricht. Fast ganz Backstein, in strengen Formen. Datiert 1503.

Der schöne Polygontempel auf Rafaels Sposalizio (1504) ist hier wenigstens zu erwähnen.

§ 66.

Bramante und St. Peter in Rom.

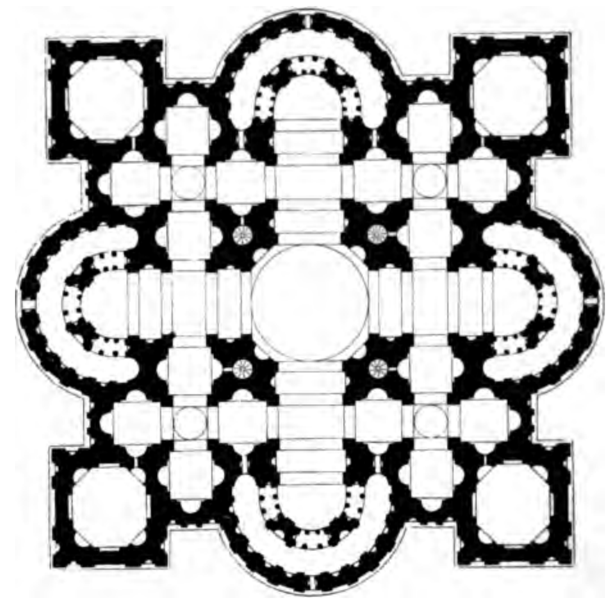
Mit dem Wechsel des Jahrhunderts offenbarte Bramante in Rom nicht nur eine Wandlung seines Stiles (§ 27, 49), sondern er that auch in der Anlage seiner Kirchen die grossen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden. Vom Achteck geht er über zu der Kuppel mit Cylinder, über griechischem Kreuz mit halbrunden Abschlüssen.

Beim Achteck mit Nischen und Umgängen gerät die Kuppel bald sehr breit und ist dabei unmöglich hoch in die Luft zu bringen. Schon die Kuppel delle Grazie zu Mailand ruht thatsächlich auf vier Bogen.

Der Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (§ 53) samt der (nicht ausgeführten, aber bei d'Agincourt a. a. O. nach Serlio L. III abgebildeten) Hof-

halle (Fig. 91), alles in Rundformen; die Mauermasse durchgängig mit Nischen belebt, deren Einschneiden in die grössern cylindrischen Wandflächen dem B. gar keine Sorge machte. Den Aufriss s. Fig. 46, S. 92.

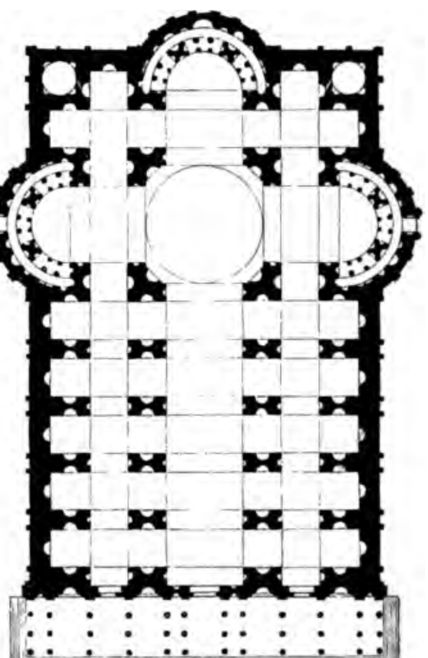
Der Bau von S. Peter (§ 8). Neuere Literatur:


Fig. 93. St. Peter. Peruzzis Grundriss.

Grosse Publikation von H. v. Geymüller: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, Wien und Paris, 1875 bis 1880. — C. A. Jovanovits: Forschungen über den Bau der St. Peterskirche zu Rom, Wien, 1877. — Mehrere Aufsätze von R. Redtenbacher. — Letarouilly et Simil: Le Vatican et St. Pierre. — Über Michelangelos Anteil u. a. Garnier, in dem Jubiläumsheft der Gazette des beaux arts 1874.

Bei der Unmöglichkeit, eine sehr schwierig und streitig gewordene Untersuchung hier auch nur im kürzesten Abriss wiederzugeben, begnügen wir uns mit Folgendem:

Ausser allem Zweifel steht, dass Bramante einen Zentralbau gewollt hat [1]) und dass der herrliche Grundriss (Geym. T. 4 und hier Fig. 92) sein Werk ist: Die vier Arme des griechischen Kreuzes innen mit Apsiden, aussen mit geraden Abschlüssen; der Grundriss des Innern aus lauter Rundformen bestehend, mit Nischen durch


Fig. 94. St. Peter. Rafaels Grundriss. (Nach Serlios entstellter Reproduktion.)

[1]) Einen Entwurf in der Form des lateinischen Kreuzes, von 1503, s. bei Geymüller T. 25, Fig. 2. Darauf geht wohl die Aussage bei Panvinio (§ 8) zurück, dass Bramante auch ein Langhaus entworfen habe und Peruzzi „ejusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit". Die letztere Behauptung unrichtig, vgl. oben über Peruzzi.

und durch belebt; die vier Ecken mit mächtigen Kapellen und Thürmen ausgefüllt. Diesen Entwurf stellt auch eine Schaumünze Julius II. (mit der Umschrift: Templi Petri Instauracio, samt ihren Repetitionen abgebildet bei Geym. T. 2) sicher vor; er möchte demnach wenigstens einige Zeit als der angenommene gegolten haben. — Dann rührt ebenfalls von Bramante derjenige umgearbeitete Plan her, welcher die vier Kreuzarme abgerundet und von mächtigen Umgängen umgeben darstellt, ohne Zweifel mit Erd- und Obergeschoss (Geym. T. 12); vielleicht eine Erinnerung an S. Lorenzo in Mailand, vielleicht auch eine als notwendig erkannte Verstärkung der vier grossen Kuppelpfeiler und ihrer Bogen. — Für diesen Entwurf erfand Bramante diejenige Gestalt der Kuppel, welche Serlio (L. III) mitteilt: der Cylinder aussen mit einer prachtvollen freien Säulenhalle umgeben. — Bei dem ersten Entwurf (Fig. 92) schliesst die Form der Kuppelpfeiler einen Säulenumlauf um den Tambour aus (Geymüller S. 167).

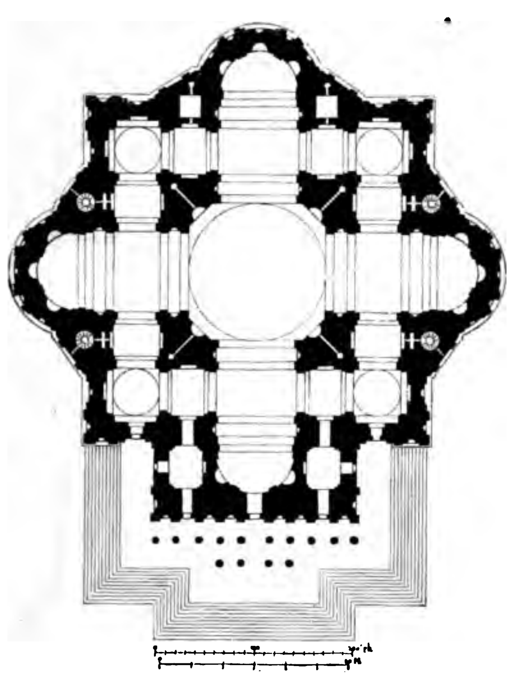


Fig. 95. St. Peter. Michelangelos Grundriss.

Eine Umarbeitung dieses Entwurfes stellt dann ein von Serlio (Lib. III, danach hier Fig. 93) mitgeteilter Grundriss von der Hand Peruzzis, der seit 1505 in Bramantes Bureau zeichnete, dar; die halbrunden Abschlüsse mit Umgängen sind hier ebenso wie auf dem angeblich Rafaelischen Grundriss (Fig. 94) verstümmelt; vgl. Geymüller S. 229. — Wirklich ausgeführt wurden noch von Bramante selbst die vier Kuppelpfeiler und die sie verbindenden Bogen, welche noch jetzt wenig modifiziert vorhanden sind.[1])

Dass sich Michelangelo später „esecutore“ von Bramantes Plan nannte (Vasari IV, p. 162 [Le M. VII, p. 137], v. di Bramante), bezieht sich am ungezwungensten auf die Zentralanlage, die ihm mit Bramante gemeinsam war.

Rafael, welcher 1514 die Oberleitung des Baues erhielt, entschied sich (ob vom Bauherrn beeinflusst?) für den Ausbau der Kirche zum lateinischen Kreuz mit einem Langhaus von bedeutender Länge mit mächtigen Pfeilern und tiefen Seitenkapellen; alle Flächen mit Nischen; endlich eine Vorhalle mit dreifacher Säulenreihe. Nach aussen erscheint die Anlage des Ganzen sehr vereinfacht; gewaltige gerade Mauern mit Pilastern würden dasselbe (mit Aus-

[1]) Den unter Nikolaus V. von Bernardo Rossellino begonnenen Chor hat Bramante teilweise für die hintere Querschiffmauer benutzt, teilweise zu einem nur scheinbar definitiven Chor ausgebaut, welcher 1585 beseitigt wurde.

nahme der drei Apsiden) abgeschlossen haben. — Leo X. in seinem Ernennungsbreve an Rafael vom 1. August 1514 (bei Quatremère, ed. Longhena, p. 529, — s. auch Lettere pittoriche VI, 2) appelliert: alla propria stima e al vostro buon nome . . . e finalmente alla dignità e alla fama di questo tempio. — Vgl. die Ende 1514 oder 1515 abgefasste Denkschrift des Ant. da Sangallo; erläutert bei Geymüller S. 293 ff.

Hinsichtlich der verschiedenen Möglichkeiten, Rafaels Idee in ein Verhältnis zu den erhaltenen Plänen Giuliano da Sangallos zu setzen, verweisen wir auf die eingehenden Ausführungen bei Geymüller S. 318 ff.

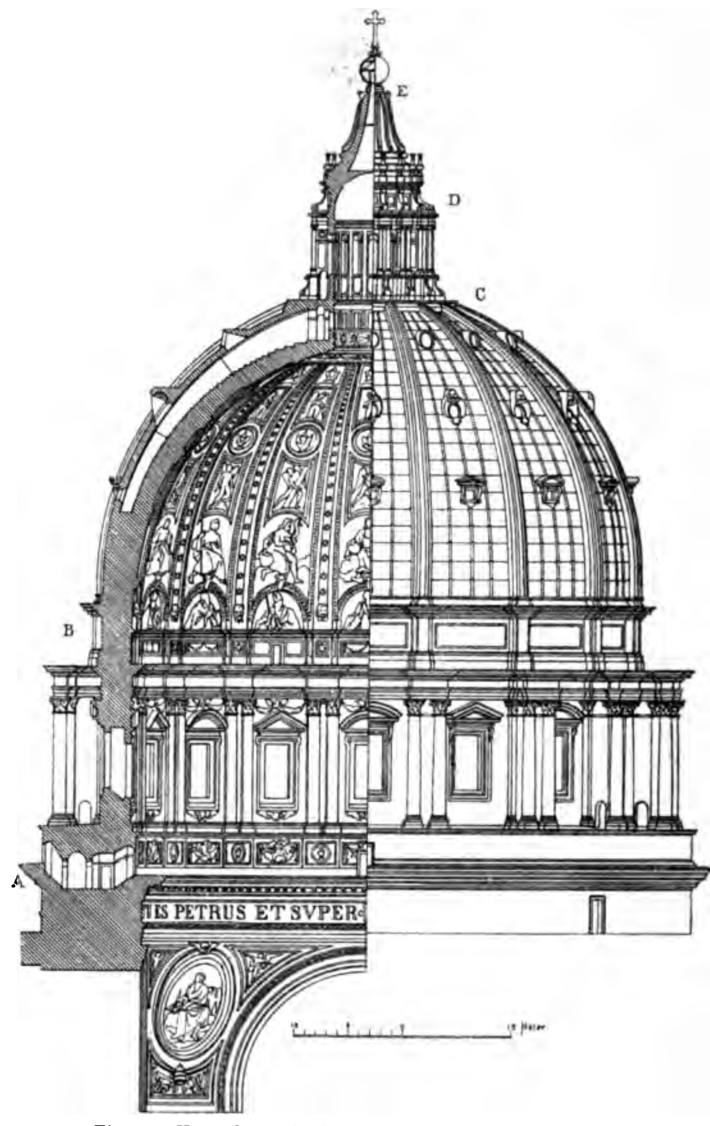


Fig. 96. Kuppel von St. Peter in Rom. (Nach Bühlmann.)

Der angebliche Plan des Fra Giocondo (Geym. T. 41), welcher uns früher als ein Hohn des jüngeren Antonio da Sangallo, als Karikatur oberitalienischer Eigentümlichkeiten, welche dem Frate ankleben mochten, erschienen ist, ist vielleicht schon 1505 in der von Geymüller (Raffaello studiato come architetto, p. 48) angenommenen Weise entworfen, welche einige Schwierigkeiten beseitigen würde.

Nach Rafaels Tode waltete über dem Bau Antonio da Sangallo [1] (bis 1546),

[1]) Peruzzi hat unter ihm zumeist nur als Gehilfe gearbeitet und ist ihm erst im letzten Jahre seines Lebens gleichgestellt.

welcher die Kirche nach vorn mit einem enormen Prunkbau verlängern wollte. Fast die Hälfte des Raumes wäre nun mit völlig abgetrennten Vor- und Nebenräumen vergeudet worden, wo sich, wie Michelangelo (Lettere pittoriche VI, 9) scherzte, sogar Falschmünzer hätten festsetzen können. Das erhaltene hölzerne Modell und ein grosser Kupferstich der Vorderansicht beweisen ausserdem eine Vorliebe für Einteilung in viele kleine Teile und für ein hie und da schon zweifelhaftes Detail. Nur Weniges ist von Antonio ausgeführt.

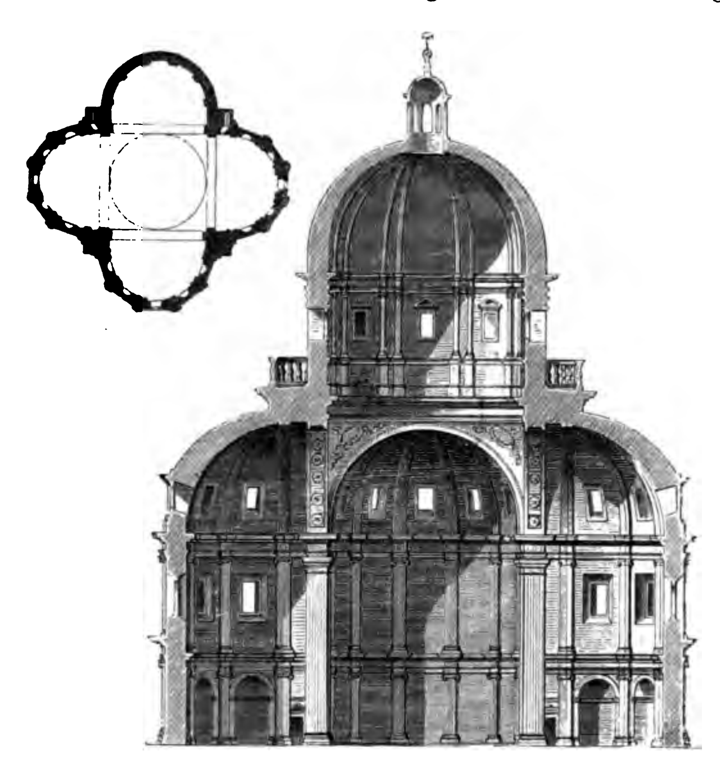


Fig. 97 und 98. Consolazione zu Todi.

Endlich übernahm Michelangelo 1547 in seinem 72. Lebensjahre den Bau, weil ihn Gott dazu bestellt hatte (Lettere pittor. VI, 10), aus Liebe zu Gott und Andacht zum Fürsten der Apostel (Breve Pauls III.) und behielt denselben bis an sein Ende (1564), damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe (Lett. pittor. I, 6). Nur ein bereits errungener höchster und alter Ruhm des Meisters machte es möglich, dass Paul III. ihm eine absolute Vollmacht gab und dass die folgenden Päpste bei Michelangelos Lebzeiten sowohl als nach seinem Tode seinen Plan (Fig. 95) schützten und weiterführten, bis Sixtus V. 1590 die Kuppel vollenden konnte. Die Anlage des Ganzen zeigt die schönste und wirkungsvollste Vereinfachung der Zentralpläne des Bramante und Peruzzi; die Fassade mit prachtvoller, freier Säulenstellung würde sich der Kuppel völlig untergeordnet haben. (Abgebildet, so wie sie werden sollte, u. a. auf den Kupferstichen des Jubiläums von 1600.) Die äussere Bekleidung der ganzen übrigen Kirche nicht durchaus glücklich, übrigens jetzt auch dadurch beeinträchtigt, dass die so wesentlich dazu gehörende abschliessende Balustrade nur an wenigen Stellen ausgeführt ist. Über diesem Allem ragt die in ihrer nunmehrigen Gestalt dem Meister allein gehörende Kuppel, in den Grundgedanken der Konstruktion (Tambour, doppelte Schale, Laterne) auf byzantinische und florentiner Vorbilder zurückgreifend (vgl. §§ 17, 47), unübertreffbar in formaler Hinsicht, vor allem in der

wunderbar feinen Zeichnung des Umrisses (Fig. 96). — Über das Konstruktive vgl. Durm in der Zeitschrift für Bauwesen, 1887 (Zwei Grosskonstruktionen der Renaissance).

Die Ausführung der Kuppel, „welche schon mehreren Päpsten zu denken gegeben hatte", erfolgte unter dem unerbittlichen Sixtus V. (1585 bis 1590) durch Giacomo della Porta. (Baglione, vite de' pittori, p. 33 u. 76; an letzterer Stelle auch die Sagen über die Konstruktion.)

Die welthistorische Stellung Michelangelos beruht auf den verschiedensten Thätigkeiten, sein Grösstes aber ist doch wohl, dass er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau dieser vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder.



Fig. 99. Madonna di Campagna zu Piacenza. (L.)

So war durch den Genius und die Willenskraft der grössten Meister die Kirche als Zentralbau nahezu vollendet und wirkte als solcher vierzig Jahre lang auf das Abendland. Erst Paul V. liess seit 1606 das jetzige unglückliche Langhaus davor bauen.

§ 67.

Andere Zentralbauten des XVI. Jahrhunderts.

Während dieses Baues entstanden überall in Italien vorherrschend zentrale Kirchenanlagen im grössten wie im kleinsten Massstabe, einige in ihrer Art sehr vollkommen, andere merkwürdig als Zeugnisse einer starken künstlerischen Gährung.

Die Madonna della Consolazione zu Todi (Fig. 97 u. 98), 1508 begonnen, beruht im Entwurf auf Bramanteschen Ideen (wenn Bramante nicht etwa selbst ein Modell geliefert hat); ausführende Meister waren Cola da Caprarola u. a.; vgl. die von A. Rossi publizierten Dokumente im Giornale di Erudiz. artist. I—III, und von Geymüller, Entwürfe für St. Peter, S. 96 ff. — Über den vier Hauptbogen ein bedeutender lichtbringender Cylinder und eine echte Calottenkuppel mit Lanterna, auch die hier noch polygonen Kreuzarme mit halbkuppelartiger Bedeckung; innen von grossartigster Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht; unten rings Nischen für Altäre. Fassaden bedarf diese Kirche keine. Vgl. § 53.

Auch der Plan zur Madonna di Macereto bei Visso scheint Bramante entlehnt; ausgeführt von Battista Lucano u. A.; vgl. Laspeyres, die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 168 ff.; v. Geymüller, Entwürfe, S. 98.

Rafael, der sich seit 1508 unter Bramante zum Architekten ausgebildet, begann 1509, nach einer den Plänen seines Lehrers für St. Peter entlehnten

Idee S. Eligio degli orefici zu Rom, ein griechisches Kreuz mit kurzen Armen und Kuppel: vgl. v. Geymüller. Raffaello studiato come architetto. p. 19—24.

Von Peruzzi ein Entwurf mit Anlehnung an S. Vitale in Ravenna und ein anderer unter dem Einfluss von S. Lorenzo in Mailand: beide bei Redtenbacher. Bald. Peruzzi und seine Werke. Tfl. III. Fig. 1 und 2. — Ebendaselbst ein Versuch Peruzzis, das Pantheon zu überbieten, ein Rundbau von fast 6 Meter mehr lichter Weite, als das Vorbild (42 Meter) aufweist: ausser dem Opäon auch Tambourfenster oberhalb der Wandnischen: aussen ein Säulenumlauf.

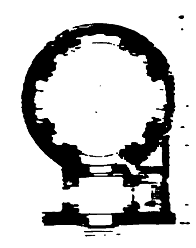


Fig. 100
Capp. Pellegrini in S. Bernardino zu Verona.

Auch beschäftigte Peruzzis Phantasie ein (jetzt verschwundenes) Oktogon neben dem lateranensischen Baptisterium, das auch andere Meister, z. B. Giul. da Sangallo und Jac. Sansovino skizzierten.

Antonio da Sangallos des Älteren Madonna di S. Biagio bei Montepulciano s. § 64.

Der jüngere Ant. da Sangallo pflegte bei seinen zahlreichen Kirchenbauten sehr die zentrale Form: S. Maria di Loreto in Rom (schon 1506 begonnen) als Achteck, der Unterbau im Äussern Quadrat, die beiden Tempietti im Bolsener See (nur einer erhalten, Oktogon mit Nischen), zwei Projekte für S. Giacomo degli Incurabili zu Rom, Kirchen in Foligno und Montefiascone, ein Entwurf für S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, ein Rundbau mit 16 Kapellen, jede mit Kuppel etc.: Vasari V. p. 450, 455 s., 484, 491, 506, 507 (Le M. X. p. 3, 7, 35, 44, 64, 66), v. di Ant. da Sangallo, samt Kommentar: dazu die mit Reproduktionen der Studienblätter versehene Abhandlung von Redtenbacher in der Allg. Bauzeitung 1883.

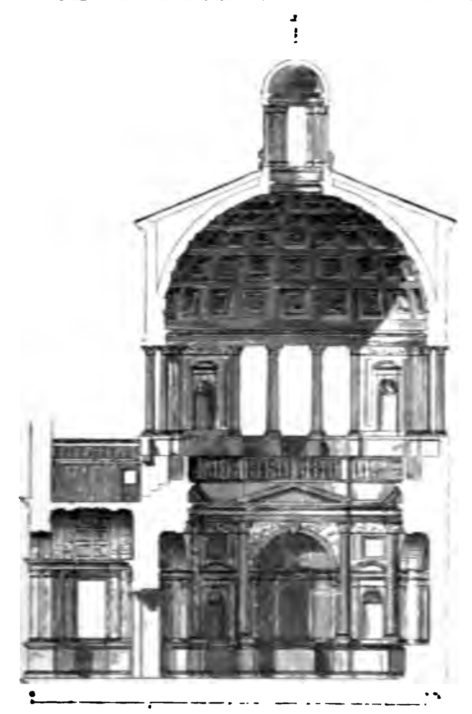


Fig. 101. Capp. Pellegrini in S. Bernardino zu Verona.

Jacopo Sansovino, der 60 Kirchenentwürfe fertig liegen hatte, konnte doch nur eine ovale und eine quadratische Kirche (S. Martino in Venedig) mit zentraler Anlage ausführen: Vasari VII. p. 507 (Le M. XIII. p. 88), v. di Jacopo Sansovino: — Francesco Sansovino, Venezia. fol. 97. Sein Plan für S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, mit einer grossen Mittelkuppel und vier halben (oder ganzen?) Kuppeln auf den Armen des griechischen Kreuzes, wurde von Leo X. ausdrücklich um dieser Form willen den Plänen der Mitbewerber vorgezogen, aber nicht ausgeführt: Vasari l. c., p. 498 (p. 80). Seine ausgeführten Kirchen sind sonst lauter Langbauten. (Von den fünf Plänen, welche Michelangelo für die eben genannte Kirche entwarf [vgl.

§ 60], glaubt Letarouilly, édifices de Rome moderne, Texte p. 541, einen ermittelt zu haben, und zwar einen grossen Kuppelbau.)

Bernardino Zaccagni 1521: la Steccata in Parma, griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Kuppel und niedrigen Eckkapellen, als Masse von schöner Wirkung.

Rocco da Vicenza, 1524 ff.: Madonna zu Mongiovino, tetrastyle Anlage mit Kuppel über dem Mittelquadrat, kurze Arme mit Tonnengewölbe, über den Eckquadraten kleine Kuppeln; der Chor springt heraus.

Angeblich um 1522 begonnen: Madonna di Campagna zu Piacenza (Fig. 99), mit achteckiger Kuppel über griechischem Kreuz, über den vier Eckräumen kleinere achteckige Kuppeln.

Sanmicheli: die runde Cappella Pellegrini an S. Bernardino zu Verona

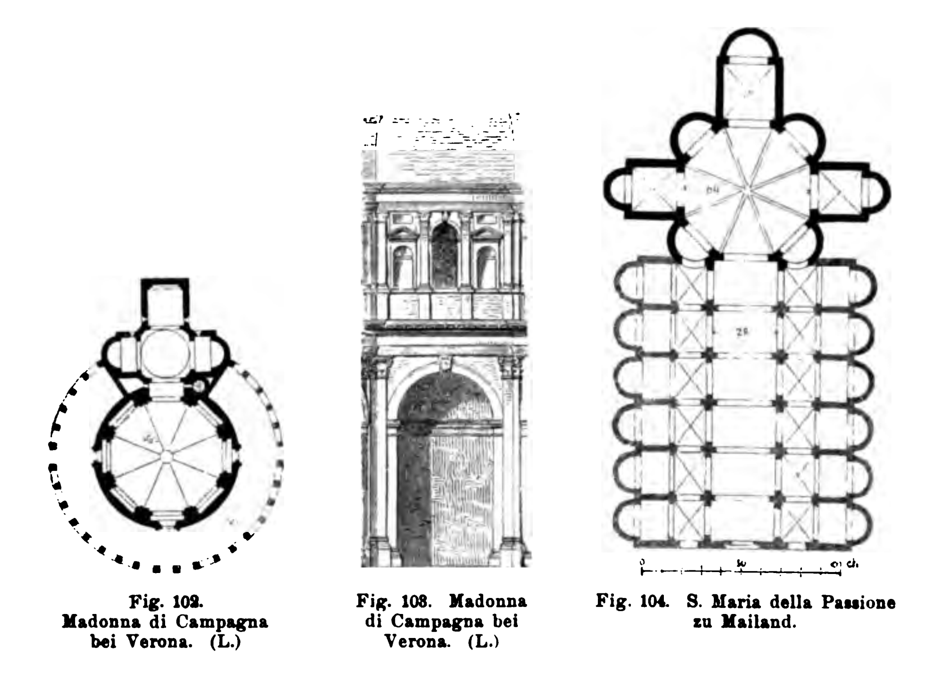


Fig. 102. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 103. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 104. S. Maria della Passione zu Mailand.

(Fig. 100 u. 101), innen die antiken Formen geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Kassetten der sphärischen Kuppel; —

Madonna di Campagna, vor Verona gelegen (Fig. 102 und 103), erst nach Sanmichelis Tode (1559) und ungenau ausgeführt, grosse Rundkirche von sehr eigentümlicher Anordnung; Vasari VI, p. 354 s. (Le M. XI, p. 121), v. di Sanmicheli. Vgl. p. 357, Nota 1 (p. 123, Nota), die achteckige Hauskapelle einer Villa.

Cristoforo Solari, gen. il Gobbo: S. Maria della Passione zu Mailand 1530, gewaltiges Oktogon mit unteren Ausbauten und Zeltdachkuppel, bis 1692 reiner Zentralbau (Fig. 104); die unteren Teile so edel und einfach, dass sie einem früheren Bauanfang von 1483 angehören könnten; —

von demselben Solari (nach anderer Ansicht von Pellegrini) der zierliche achteckige Hochbau bei Riva (Tessin), aussen unvollendet (Fig. 105 und 106), im Grundriss mit der Canepanova zu Pavia (s. Fig. 89) verwandt, wie auf die In-

coronata zu Lodi (s. ebendas.) die Inviolata bei Riva am Gardasee zurückgeht; angeblich 1601—18; vgl. Strack, Zentral- und Kuppelkirchen, Taf. 30, Fig. 15.

In der einfacheren, auf die Taufkirchen zurückgehenden Form (s. S. 129): Chiesa della Manna d' oro zu Spoleto, aussen Quadrat, innen Oktogon, in den Ecken Nischen, begonnen angeblich 1527, verändert (laut Inschrift) 1681; Strack a. a. O., Tfl. 29.[1])

Galeazzo Alessi: S. Maria di Carignano zu Genua 1552, von hoher Raum-

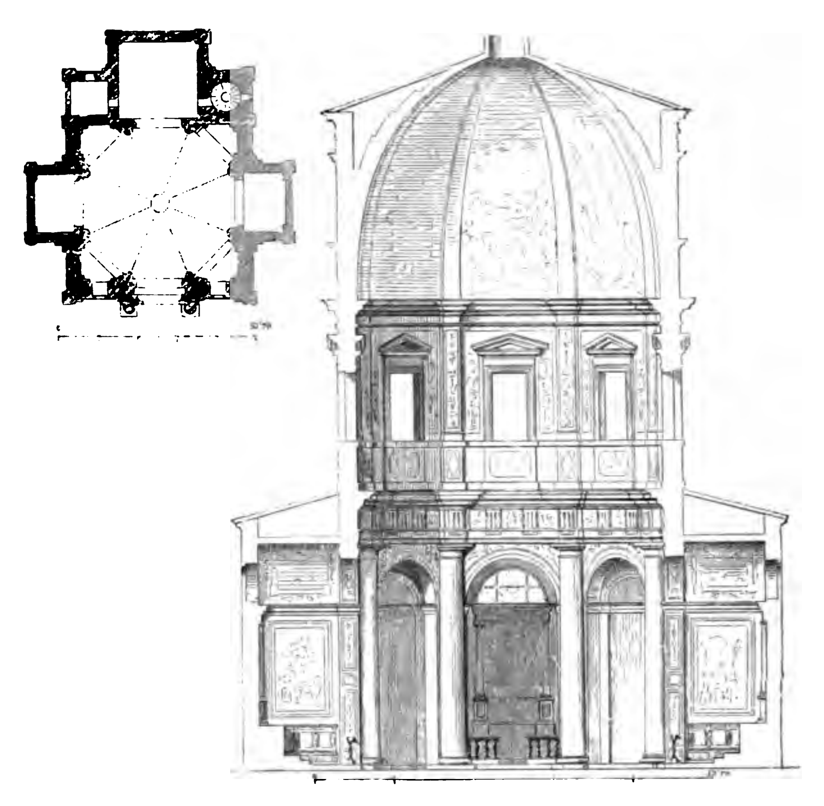


Fig. 105 und 106. S. Croce bei Riva.

schönheit des Innern; das Motiv von St. Peter in völlig freier und neuer Anwendung (Fig. 107 und 108).

Eine Vereinfachung des Motives von St. Peter (griechisches Kreuz, in den Ecken Kapellen, über der Vierung Kuppel projektiert): S. Maria di Loreto bei Spoleto, angeblich seit 1572.

---

[1]) Girolamo Gengas von Vasari höchlich gerühmter Bau S. Giovanni Battista in Pesaro (1543 laut Inschrift begonnen) gehört, wie sein Vorbild, S. Bernardino bei Urbino (offenbar vom Ende des XV. Jahrhunderts, in einzelnen Details dem Hofe des Palastes von Urbino verwandt), zwar in die Reihe der einschiffigen Langhausbauten, verdient aber seiner originellen Choranlage wegen (Oktogon mit [ehemals] drei Apsiden und Klostergewölbe, in Urbino Quadrat mit sphärischer Kuppel, nebst den Apsiden) hier Erwähnung.

Im V. Buche des Serlio 13 Idealpläne von Kirchen, darunter 11 Zentralbauten, meist weihelose Phantasien seiner Reissfeder und seines Zirkels, profan und wunderlich, z. B. ein Fünfeck und zwei Ovale.[1] Der Cylinder gering oder ganz weggelassen, doch fast lauter Oberlicht, das Serlio auch sonst (z. B. L. III, fol. 50) hoch zu schätzen wusste; die Kuppelhöhe kaum gleich dem Halbdurchmesser, wie fast überall vor der wundervollen, mehr parabolischen St. Peterskuppel. — Serlios Klage über die unfromme Zeit, um 1540 (§ 10); er selber war andächtig; Gaye, carteggio II, p. 170.[2])

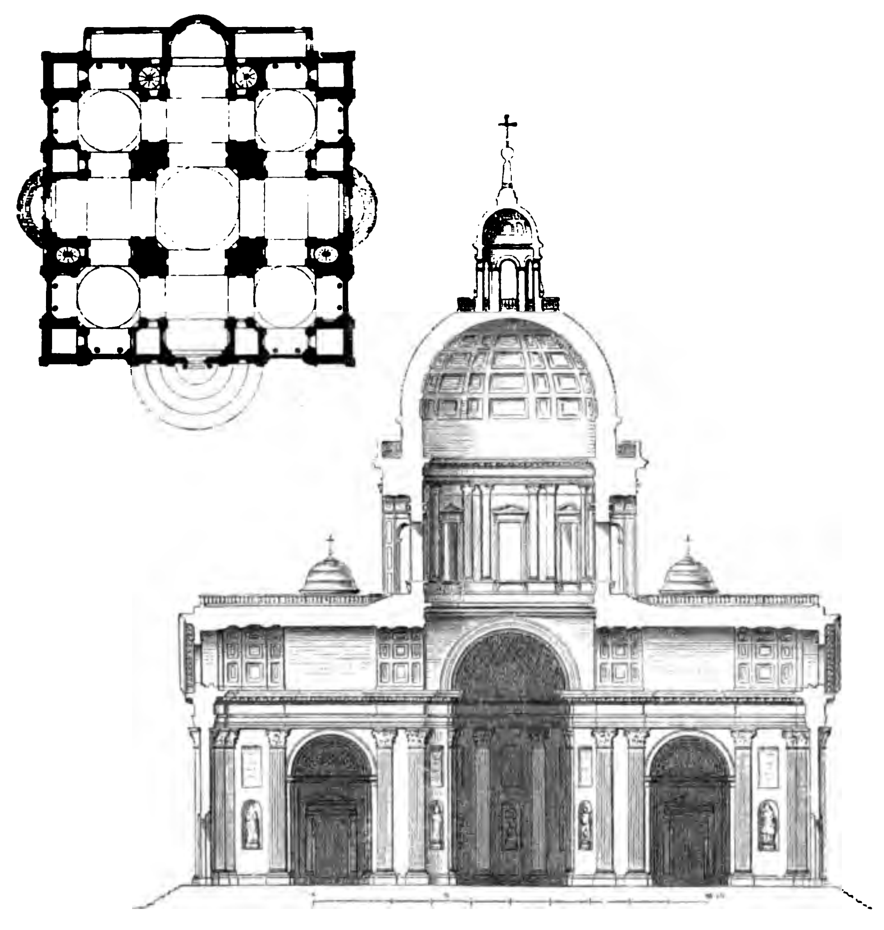


Fig. 107 und 108. Madonna di Carignano in Genua.

Campanella, gegen Ende des Jahrhunderts, beschreibt in seiner Sonnenstadt einen prächtigen, auf Säulen ruhenden Rundtempel; der einzige Altar, mit Erd- und Himmelsglobus, steht in der Mitte.

[1]) Schon bei Peruzzi das Projekt einer ovalen Kirche für das Spital der Incurabili zu Rom; bei Redtenbacher, B. Peruzzi und seine Werke, Tfl. VIII, Fig. 1.

[2]) Die Ovale des Serlio sind nicht etwa rechtwinklige Tonnengewölbe mit halbrunden Abschlüssen, sondern wirkliche Ellipsen.

Der Barockstil hielt nicht nur das griechische Kreuz, oft mit Eckkapellen, sondern auch die Rundkirche mit Nischen, leider auch die Ovalkirche durch ziemlich häufige Anwendung am Leben, und noch aus seinen spätesten Zentralbauten würde sich manches lernen lassen, wenn man lernen wollte.

Erst der Barockstil drang hier zu übereinkömmlichen Durchschnittsformen durch, wobei nur die grösseren oder geringeren Baumittel über das Einzelne entschieden. (Äussere und innere Ausstattung des Cylinders mit Pilastern, Säulen etc.; Überhöhung durch eine Attika; Vorzug der Rundform vor dem Polygon, der Kalotte vor dem Zeltdach; geistvolle Behandlung der unteren



Fig. 109. S. Francesco zu Rimini.

Hauptstützen, zumal in Gestalt von Schrägpfeilern mit Pilastern oder vortretenden Säulen; das Ganze womöglich ein Hochbau auf relativ geringer Grundfläche, mit reinem Oberlicht aus Kuppel, Kreuzarmen und Fenstern des Chorgewölbes. – Reihe von kühnen Kombinationen des Zentralbaues beim Pater Guarini im XVII. Jahrh.)

§ 68.

Sieg des Langbaues zu Gunsten der Fassaden.

Die Macht der Gewohnheit seit dem Mittelalter und der Wunsch, im Anbau von Kapellen und Nebenräumen nicht geniert zu sein, sicherten, trotz aller Sehnsucht der wahren Kunst, dem Langbau doch das Übergewicht über den Zentralbau, dessen Äusseres gegen jede Störung höchst empfindlich ist. Man benützte fortwährend das System des Zentralbaues für Chorbau und Kuppel, befreite aber die Fassade von jeder Rücksicht auf das Ganze.

Die Einbusse war grösser als es beim ersten Anblick scheint. Im Bewusstsein, dass eine Harmonie zwischen einem solchen Chorbau und der Fas-



Fig. 110. Vorhalle von S. Andrea in Mantua.

sade unmöglich sei, gab man die Durchbildung des Äusseren am Langhaus überhaupt preis; Kunst und Mittel konzentrieren sich auf zwei voneinander entfernte, disparate Stücke, Kuppel und Fassade. Der Zentralbau hatte entweder die Fassaden zu entbehren (durch halbrunde Abschlüsse) oder vermöge der Kuppel die sämtlichen Fronten so zu beherrschen gewusst, dass deren fassadenartige Ausbildung sich von selbst ergab und von aller müssigen Formenschaustellung und isolierten Verherrlichung frei blieb.

§ 69.

Fassaden des L. B. Alberti.

Wie in der gothischen Zeit, so blieben auch im XV. Jahrhundert die Fassaden der wichtigsten Kirchen vor lauter grossen Absichten provisorischer Rohbau.

Mit Ausnahme Venedigs, dessen Fassaden (§ 43) nicht massgebend sind. Es gibt keine bedeutende ausgeführte Fassade von Brunellesco, Michelozzo, Rossellino, beiden älteren Sangallo, Cronaca etc. — Dass die Fassade, wesentlich jetzt nur eine Umdeutung der mittelalterlichen, so wenig wie diese dem wirklichen Durchschnitt des Langhauses entsprach, sondern beliebig über die Dächer emporragte, versteht sich von selbst.



Fig. 111. S. Maria Novella zu Florenz.

Durch L. B. Alberti stellt sich der Typus im allgemeinen fest: eine oder zwei Ordnungen, in Halbsäulen oder Pilastern, dazwischen die Thüren und Fenster; bisweilen ein Giebel nach antikem Tempelvorbild; die Vermittlung des schmalern oberen Stockwerkes mit dem unteren öfter durch grosse Seitenvoluten statt durch einfachen Ansatz der Pultdächer.

Alberti fasst a. a. O. (§ 57) bei Anlass von S. Francesco (1447) die Fassade schon prinzipiell als besonderes, maskierendes Prachtstück (Fig. 109); wer ihm an den Ordnungen etwas ändern wollte, würde tutta quella musica verstimmen. Ausgeführt ist jene Fassade nur bis etwas über das Erdgeschoss, welches eine prächtige korinthische Halbsäulenordnung, dem nahen Augustusbogen nachgeahmt, enthält. Auch die Medaillons in den Zwickeln sind diesem Bogen entlehnt.

S. Andrea zu Mantua (Fig. 110), erstes Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte; vier Pilaster fassen eine mächtige Thüröffnung und auf den Seiten rundbogige Fenster und kleinere Nischen ein; darüber ein Giebel. (Über die Proportionen solcher Giebel: de re aedificatoria L. VII, c. 11.) —

Die Fassade samt Vorhalle niedriger als der Hauptbau, welcher mit einer grossen Loggia, die das grosse Rundfenster enthält, darüber hinausragt.

An S. Maria Novella in Florenz (Fig. 111) inkrustierte Alberti über dem mittelalterlichen Erdgeschoss den oberen Teil der Fassade und gab das erste Beispiel der vielleicht nur im Stil der Inkrustation erlaubten Seitenvoluten.[1]) Unten ist die schöne Einfassung der Hauptthüre (vgl. § 48) von ihm.



Fig. 112. Dom von Pienza. Fassade. (Nach Mayreder.)

Eine Vorschrift, welcher A. selber nie nachgelebt hat: de re aedif. L. VII, c. 4, wo er einen vor der ganzen Fronte hinlaufenden Portikus mit einem grössern und irgendwie auszuzeichnenden mittlern Intervall verlangt. (Vgl. § 70.)

§ 70.

Andere Fassaden der Frührenaissance.

Die Gesamtbehandlung dieser Fassaden des XV. Jahrhunderts hat meist etwas Zaghaftes und Spielendes, da man sich noch auf den vermeint-

[1]) Wie weit hier der Bauführer Giovanni Bettini beteiligt ist, muss dahingestellt bleiben.

lichen absoluten Wert der antiken Einzelformen verliess und sie noch nicht auf die Wirkung hin gestaltete und kombinierte. Die kleinsten sind in der Regel die besten.

Bisweilen hilft der Stoff und das schöne Detail. In Rom hat der ernste Travertin immer Würde; S. Maria del Popolo, die Fassade 1477 (die Voluten später), von einem unbekannten Meister; S. Agostino, 1479—83, von Giacomo da Pietrasanta, berüchtigt durch die Hässlichkeit der Voluten, die auch Mec del Caprinas Kathedrale von Turin (1492—98) verunzieren.

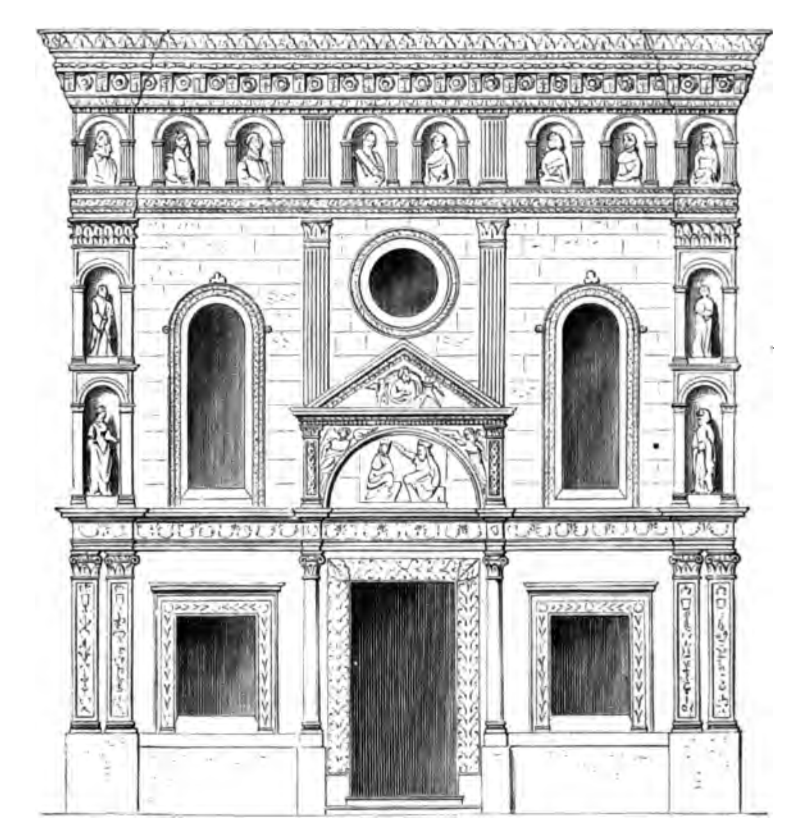


Fig. 113. Madonna di Galliera in Bologna. (Nohl.)

Die Fassade des Domes von Pienza, um 1460 von dem Florentiner Bernardo (wohl Rossellino), einem Langhaus von drei gleich hohen Schiffen entsprechend, in sehr mässigen Formen kräftig gegliedert; hier zum erstenmal gehen durch den Giebel zwei Pilaster hindurch, welche eine Fortsetzung der unteren Wandpilaster sind. (Fig. 112.)

Aus dem Mittelalter durch zahlreiche Beispiele zumal in Mittel- und Unteritalien überliefert: eine quadratische Wand, in zwei oder drei Geschossen, meist mit horizontalem Abschluss, doch auch mit flachem Giebel; Portale, Rosenfenster, Wandbänder und anderer Schmuck oft in reicher Einzelbildung über die Fläche verteilt.

In Frührenaissance umgesetzt: Madonna di Galliera in Bologna (Fig. 113). — An Madonna della Quercia bei Viterbo die Fassade völlig in Rustika; im Giebel dekorative Skulpturen.

Aus dem XVI. Jahrhundert: Fassade von S. Maria dell' Anima zu Rom

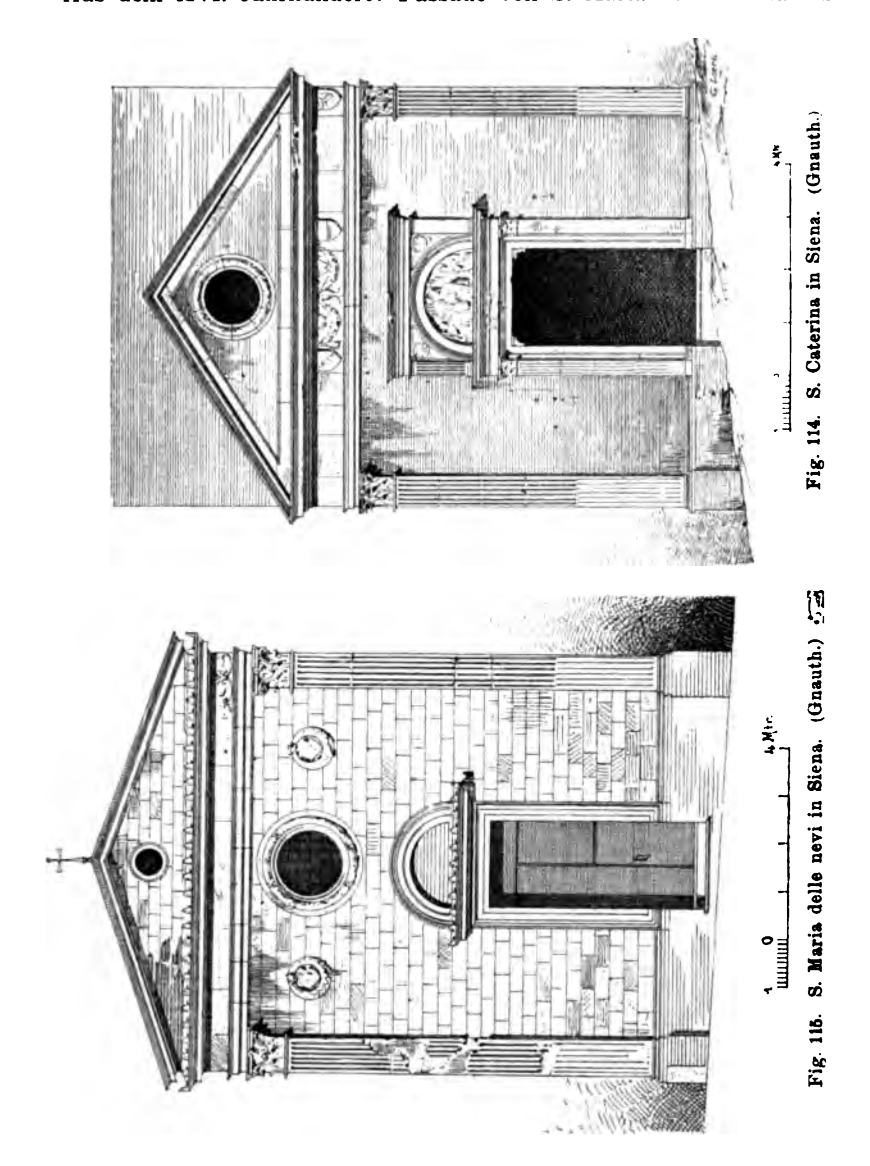


Fig. 114. S. Caterina in Siena. (Gnauth.)

Fig. 115. S. Maria delle nevi in Siena. (Gnauth.)

(1514); der Urheber streitig; mit feiner und edler Einzelbildung der Pforten und der drei Pilasterordnungen, doch in der Wirkung etwas mager.

Mit voller Plastik der Formen, in Quadern ausgeführt, mit dorischen, jonischen und korinthischen Halbsäulensystemen und Nischen: die Fronte von S. Bernardino in Aquila, vielleicht das mächtigste Beispiel des Typus. (Ebendort noch mehrere quadratische Fassaden aus dem Mittelalter.)

Für einschiffige Kirchen im XV. Jahrhundert vielfach massgebend die edel-einfache Fassade der Madonna del Calcinajo bei Cortona, von Francesco di Giorgio (1485 begonnen); s. Abbildung in § 76. — Vgl. u. a. S. Pietro in Montorio zu Rom (1472 ss.), eine schlichte Travertinmauer mit Giebel, Gurtgesimse und Eckpilastern; dazu nur eine Thür und ein Rundfenster. — Ähnlich (1494, von Francesco da Lugano) S. Maria de' Miracoli in Castel Rigone; Portal und Rundfenster hier 1512 von Domenico Bertini aus Settignano.

In Venedig geben Inkrustation und verzierte Friese und Pilaster immer eine festiva et hilaris facies; vgl. Sabellicus, de situ ven. urbis, fol. 84, 87; selbst vom Lazareth heisst es fol. 92: usus tristis, sed frons loci laetissima.



Fig. 116. Fassade von S. Marco in Rom.

In den Backsteingegenden (§ 44 f.) bald mehr originelle und freie Umdeutung der klassischen Formen (S. Pietro in Modena, Madonna di Galliera in Bologna Fig. 113, 1470, mit lombardischer Behandlung der Ecken und des Portals von Donato da Cernobbio, 1510—18), bald liebevolle und solide Übertragung derselben (Fassade von S. Satiro in Mailand, § 46).

Kleine Fassaden werden geradezu zu Prachtpforten: die originelle Misericordia zu Arezzo (die untere Hälfte noch gothisch, 1375, die obere von Bernardo Rossellino); die Confraternità di S. Bernardino zu Perugia, laut Inschrift 1461 von Agostino di Duccio (Fig. 44, S. 90); S. Spirito in Bologna.

Anspruchslos anmutig: zwei kleine Fassaden zu Siena: S. Caterina, 1464—73, von Antonio Federighi und Corso di Bastiano, das Portal von Mariano di Tingo, und S. Maria delle nevi, von 1471 (Fig. 114 und 115).

In Perugia noch: Madonna della Luce, laut Inschrift von 1519, und in der Lombardei die Kirche von Conigo bei Binasca, 1505 (Paravicini Tafel 24).

Grössere Fassaden haben immer etwas Mageres und Schwächliches, z. B. an den Kirchen aus jener Zeit in Neapel, Ferrara etc., selbst an S. Maria dell' Anima zu Rom (1514, nicht von Giuliano da Sangallo), obgleich hier die Backsteinflächen, die steinernen Pilaster und andere Gliederungen und die schöne mittlere Pforte fein zusammen gestimmt sind.

Von dem Konkurs (1491) für eine neue Domfassade in Florenz (§ 59) ist nur das Protokoll erhalten; Vasari IV, p. 299 ss. (Le M. VII, p. 238 ss.), im

Kommentar zur v. di Giul. da Sangallo. Florenz hielt es mit diesem Bau wie mit seinen Verfassungen; im XIV. Jahrhundert hatte Arnolfo's Entwurf wegen zu grosser Einfachheit der Fassade des Giotto weichen müssen; jetzt, zu Ende des XV. Jahrhunderts, hiess letztere „regelwidrig", sine aliqua ratione aut iure architecturae, doch riss man, was davon vollendet war, noch nicht ab, wie dies 1586 bei einem ähnlichen Konkurs geschah.

Teils das Vorbild altchristlicher Basiliken, teils wohl eigene Ratlosigkeit, teils Alberti's Vorschrift (§ 69) mag gewisse Architekten vermocht

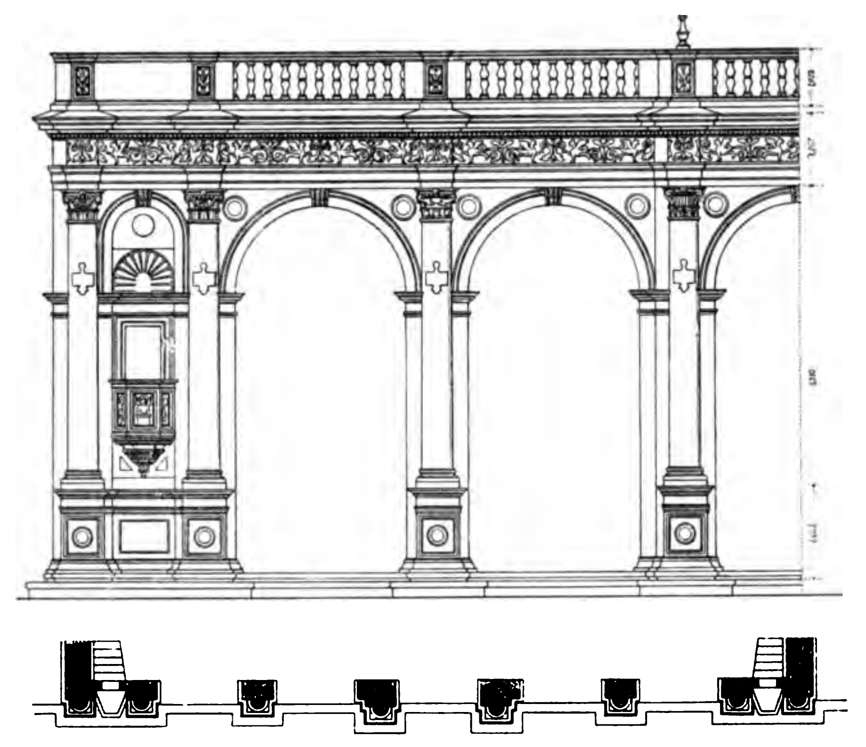


Fig. 117. Von der Vorhalle des Domes zu Spoleto. (Nach Bühlmann.)

haben, Vorhallen vor die Kirchen zu legen. Doch benehmen dieselben, zumal wenn sie ein Obergeschoss erhalten, dem Gebäude leicht den kirchlichen Charakter.

In Rom: S. Marco (Fig. 116), die untere Vorhalle nach 1455, die obere nach 1466; hiermit ist zu vergleichen die 1463 von Giacomo da Pietrasanta erbaute, unter Julius II. abgetragene dreigeschossige Benediktionsloggia am Vatikan (Abbildung nach einer alten Skizze bei Müntz, les arts à la cour des papes, III). — S. Pietro in vincoli und Ss. Apostoli, beide aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts, von unbekannten Meistern; für Ss. Apostoli vermutet Janitschek (Repertor. für Kunstw. 1881, S. 214) die Autorschaft des Giacomo da Pietrasanta.

In Bologna: S. Bartolommeo a Porta ravegnana, von Formigine.

An der kleinen Carmeliterkirche S. Maria bei Arezzo tritt die Vorhalle, ein schöner Bau des Benedetto da Majano (?), auf beiden Seiten zwei Bogen weit über die Fassade vor (s. oben Fig. 8 auf S. 52), desgleichen an der Chiesa del Crocifisso in Marciano bei Monte Sansovino.

Bei Verdoppelung der Halle wird die Fassade leicht zur profanen Loggia, was das Mittelalter (an S. Ambrogio zu Mailand) und später sogar der Barockstil (an S. Maria Maggiore und an S. Maria in via lata zu Rom) recht wohl zu vermeiden wussten, während die Doppelhalle am Querbau des Laterans, sonst ein schöner Bau des beginnenden Barockstiles, von Domenico Fontana, gegen den Obelisken hin, etwas Profaneres hat.



Fig. 118. Vorhalle der Navicella zu Rom. (Nach Letarouilly.)

Auch ältere Kirchen erhielten überhaupt jetzt neue Vorhallen: der Dom von Narni 1497, der Dom von Spoleto (diese von edler Pracht, erbaut seit 1491 von Ambrogio d'Antonio aus Mailand und Pippo d'Antonio aus Florenz (Fig. 117), und etwas später S. Maria in navicella zu Rom (Fig. 118, einfach schön, dem Rafael zugeschrieben, ohne urkundliche Aussage, bloss um ihres Wohllautes willen).

Durchaus originell ist die laut Inschrift 1477 (1497?) begonnene und wohl unzweifelhaft von Bramante errichtete Fassade von S. Maria in Abbiate Grasso bei Mailand; das Hauptmotiv eine rundbogige Flachnische von der Höhe des Mittelschiffes, an den Anten der Seitenmauern je zwei gekuppelte Säulen übereinander. Das Ganze eine Art Vorstufe zur grandiosen Schlussnische des Giardino della pigna im Vatikan.

§ 71.

Die Fassade der Certosa bei Pavia.

Ausser aller Analogie steht die Fassade der Certosa von Pavia (Fig. 119), weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck (§ 51 und § 136), und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts. Ihr Motiv,



Fig. 119. Fassade der Certosa bei Pavia.

unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Reichtum in weiser Abstufung des Ausdruckes.

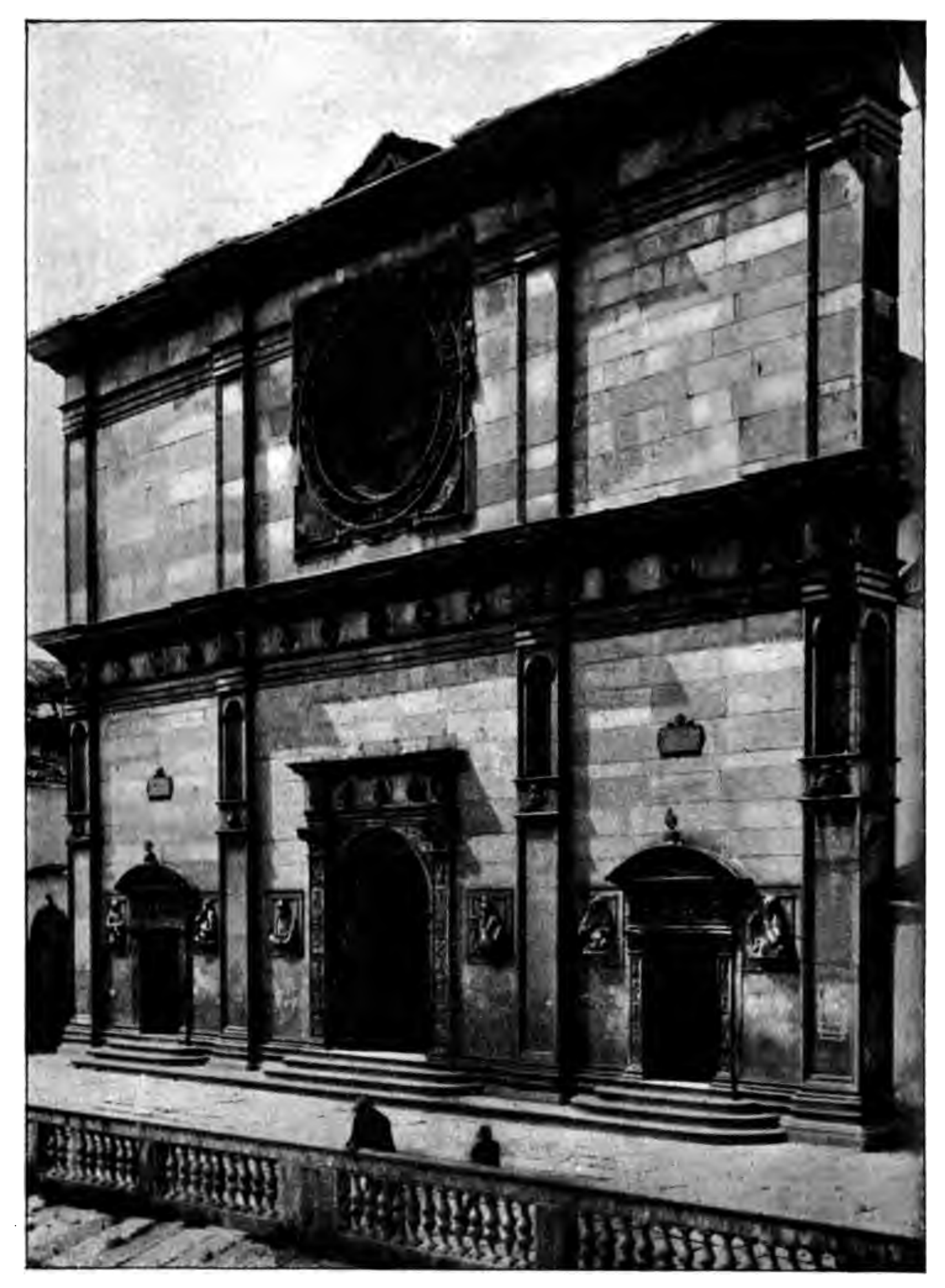


Fig. 120. Fassade der Kathedrale von Lugano.

Nach früherer allgemeiner Annahme galt als Urheber der Maler Ambrogio Borgognone 1473. Doch ist der Bau wirklich begonnen, vielleicht nach einem Modell des Dolcebuono, erst 1491 durch Giovanni Antonio Omodeo, fortgeführt

(mittlere Galerie) 1500—1507 von Benedetto da Briosco u. a. und beendet von Cristoforo Solari. Die Pfeiler lösen sich wie schon in der lombardischen Gothik z. B. am Dom von Como, in lauter Nischen mit Statuen (§ 51) auf. Die Abstufung des Schmuckes ist folgende: am Erdgeschoss, dem Auge am nächsten, Skulptur und gemeisselte Dekoration in weissem Marmor; im mittlern (jetzt obersten) Stockwerk Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben inkrustiert, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte konsequenter Weise ein grosses Mosaikbild enthalten. Eine alte Zeichnung zeigt wenigstens als obern Abschluss ein reich gefasstes, ins Halbrund ausgehendes Mauerfeld, welches man sich nur mit Malerei ausgefüllt denken kann; ein späterer Entwurf (Palazzi diversi nell' alma città di Roma, ed Giov. Batt. de' Rossi, 1665) gibt dort wirklich ein Gemälde, aber in einer derbern, giebelgekrönten Einfassung.

In ähnlichem Prachtsinn, aber viel mässiger in Mitteln und Massstab: die quadratische (vgl. § 70) Marmorfassade der Kathedrale von Lugano (Fig. 120), wahrscheinlich von Tommaso Rodari.

§ 72.

Fassaden der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert ist die Kirchenfassade ein Hauptgegenstand der verstärkten, wirksam gemachten Formensprache (§ 49). Nur wurden die besten Kräfte zunächst wiederum ausgegeben an Entwürfe, welche nicht zu Stande kamen und an Dekorationsfassaden bei Festen (§ 50).

Konkurs v. 1514 im Auftrage Leos X. für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz; unter den Entwürfen des Rafael, des einen Sangallo, der beiden Sansovino und des Michelangelo muss der des letztern einige Zeit sicher als der auszuführende gegolten haben; die früheste Fassade mit vortretenden Säulen wenigstens im Erdgeschoss (§ 37, vgl. 43) und mit bisher unerhört starker Mitwirkung von Reliefs und Statuen (laut der unvollständigen Skizze im Palast Buonarroti). Vgl. Vasari VII, p. 188, Nota 1 (Le M. XII, p. 201, Nota), v. di Michelangelo; VII, p. 495 s. (Le M. XIII, p. 77 s.), v. di Jac. Sansovino. — Beide Motive, vortretende Säulen und Zuthat von Skulpturen, längst vorbereitet z. B. in den Architekturen paduanischer und ferraresischer Gemälde und in den Festbauten, zumal Triumphbogen.

Wichtig die durch Redtenbacher (Allgemeine Bauzeitung 1879) veröffentlichten sechs Entwürfe des greisen Giuliano da Sangallo, deren letzter und schönster demjenigen des Michelangelo in der Mitwirkung der Skulptur gleichsteht und ihn in der Gesamterscheinung wohl würde übertroffen haben.

Eine analoge, noch viel grössere Pracht muss gewaltet haben in der Dekorationsfassade am Dom, bei demselben Besuch Leos X. 1514, einem riesigen Triumphbogen mit einer Masse von Scheinreliefs und Statuen.

Als die herrlichste Arbeit dieser Zeit bezeichnet Vasari anderswo den nicht ausgeführten Entwurf des Girol. Genga für den Dom von Mantua (VI, p. 321 (Le M. XI, p. 91), v. di Genga; vgl. oben § 5, 67).

Über die Fassaden, welche die verschiedenen Meister für St. Peter in Rom ausgedacht hatten, ist auf das Werk v. Geymüllers zu verweisen.

Serlios damalige Theorie über die Ordnungen an Fassaden (L. IV): die dorische für Kirchen heldenmütiger und ritterlicher Heiligen, die korinthische für Kirchen der Madonna und heiliger Jungfrauen, die ionische für Heilige fra il robusto et il tenero, z. B. für heil. Matronen.

Serlio gibt den Gliederungen gerne ein starkes Relief, wie z. B. der Aufriss L. VII, p. 110 mit Dreiviertelsäulen und vorgekröpften Gebälken beweist.

Die Obelisken, Kandelaber, Statuen u. s. w., welche Ecken und Mitte der Fassaden krönen und gleichsam eine überschüssige Kraft derselben in die Luft ausklingen lassen, werden besonders reichlich in dieser Zeit angewandt; s. die mit Obelisken beladene Fassade von S. Maria dell' Orto zu Rom (Giulio Romano?) und des jüngeren Sangallo Projekt für St. Peter, wo man freilich in den vielen „aguglie" ein gothisches Element erkannte; Vasari V, p. 467 (Le M. X., p. 17), v. di Ant. Sangallo. In der That hatte schon die Frührenaissance solchen Schmuck, zum Teil als Erbstück aus dem Gothischen, hie und da gebraucht (§ 19).

§ 73.

Fassaden der Nachblüte.

In der Periode von 1540 bis 1580 (vgl. § 56) stellt sich hauptsächlich in Rom derjenige Durchschnittstypus der Fassaden fest, welcher dann auf den Flügeln der Gegenreformation in alle Welt getragen wurde. In all seinen verschiedenen Schattierungen strebt derselbe jedesmal nach einer konventionellen Harmonie, welche für jene Zeit eine vollkommene Wirklichkeit hatte.

Die wahrste Aufgabe der Renaissance, der Zentralbau, konnte, wie hier absichtlich wiederholt werden muss, entweder die Fassaden entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel, unter. Die einseitige Ausbildung der hievon emanzipierten Fassade war ein Unglück. Allein sie bildet nun einmal, wie Alberti ominöserweise schon 1447 gesagt hatte, eine musica, und man wird dereinst wieder von ihr lernen, wenn gewisse Täuschungen aus der Architektur unseres Jahrhunderts geschwunden sein werden.

Die Fassade Einer Ordnung, wie sie jetzt besonders Palladio liebte, ist von der Bauwahrheit um einen Schritt weiter entfernt als die von zwei Ordnungen, weil sie auf den Breitenunterschied von Oberbau (Mittelschiff) und Unterbau (Nebenschiffe oder Kapellenreihen) keine Rücksicht nimmt; dazu ist sie schweren Disharmonien des Einzelnen unterworfen. Palladio selber leistete freilich Vorzügliches darin: Fassade von S. Giorgio Maggiore und besonders il Redentore zu Venedig.

Die nunmehrigen Elemente der Fassade von zwei Ordnungen, wie sie sich damals festsetzen und bis tief in die Barockzeit behaupten, sind folgende:

Die Ordnungen, unten meist korinthisch oder dorisch, oben Composita, sind ausgedrückt vorzugsweise in blossen Pilastern, seltener in Halb- oder Dreiviertelsäulen oder isolierten Säulen mit Begleitung von Pilastern; — ihre Gruppierung dient dazu, die Fassade zu gliedern; — Friese und Architrave schmucklos; — leises Vortreten des mittleren Teiles der Fassadenfläche und folgerichtig auch des Giebels; — kräftige Bildung der Hauptpforte, etwa mit vortretenden

Säulen, wenn sonst die Wandordnungen nur aus Pilastern bestehen; — Nischen; — vertiefte quadratische Felder, welche als Andeutung von Reliefs gelten mögen; — mächtige Bildung des Hauptfensters; — Schmuck von Laubwerk und Kartuschen, etwa von Kapitäl zu Kapitäl gehend: — hie und da der Dachrand mit Balustraden, Statuen und Akroterien geschmückt; — die Voluten derb gebildet; — dies alles proportional zusammengestimmt sowohl in Beziehung auf die Grösse als auf die stärkere oder mässigere Plastik der sämtlichen Teile.

Besonders einflussreich: die Fassaden von S. Spirito in Rom (von Mascherini); —

S. Caterina de' Funari und S. Maria de' Monti (Fig. 121, von Giacomo della Porta, der unter Michelangelos Einfluss stand); —

S. Maria traspontina (von Salustio Peruzzi, dem Sohn des Baldassar); — lauter mittlere und selbst kleine Bauten, und desto brauchbarer als Vorbilder.



Fig. 121. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

Häufig hat, zumal an kleineren Kirchen, das Obergeschoss der Fassade die volle Breite des unteren, so dass grosse Teile davon in der Luft stehen. Es ist die nunmehrige Neugestalt der quadratischen Wand (§ 70). — Hiefür wirkte wohl vorbildlich jenes Projekt Michelangelos für S. Lorenzo in Florenz (§ 72); eine der bekanntesten Fassaden dieser Art: S. Luigi de' Francesi in Rom.

Das XVII. Jahrhundert vervielfachte dann die Glieder, betonte sie stärker und begann sie endlich zu brechen und zu schwingen.

§ 74.

Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken.

Unter den longitudinalen Anlagen schien zu Anfang der Renaissance die Basilika oder flachgedeckte Säulenkirche die erste Stelle einnehmen zu wollen. Sie trat indes bald zurück, weil sie sich nur schwer an einen Chorbau mit Kuppel, die begünstigte Form, anschliessen liess.

Italien besass damals noch die gewaltigen Basiliken der christlichen Urzeit, alt St. Peter und St. Paul in Rom, den Dom von Ravenna etc. Man er-

kannte auch den Wert dieser Bauweise wohl. Die venezianischen Gesandten von 1523 (§ 42) nennen S. Maria Maggiore in Rom die schönste der sieben Patriarchalkirchen, chiesa molto allegra. Julius II., der als Kardinal die Kirche SS. Apostoli zu Rom herstellte, fand einen Stolz darin, die Tribuna riesig gross neu zu bauen; Vitae Papar., bei Murat III, II, Col. 1064.

Alte Basiliken erhielten jetzt bisweilen herrliche Kassettendecken, so S. Marco zu Rom (durch Marco de' Dolci, 1467—71), S. Maria Maggiore (1493—98, durch einen unbekannten Meister). Vgl. § 158.

Auf Brunellesco sollen (Vasari I, p. 332, v. di Andrea Tafi) die florentinischen Basiliken der Protorenaissance (§ 17) grossen Eindruck gemacht haben. Offenbar hielt er die Basilika für die angemessenste Gestalt der Langkirche.

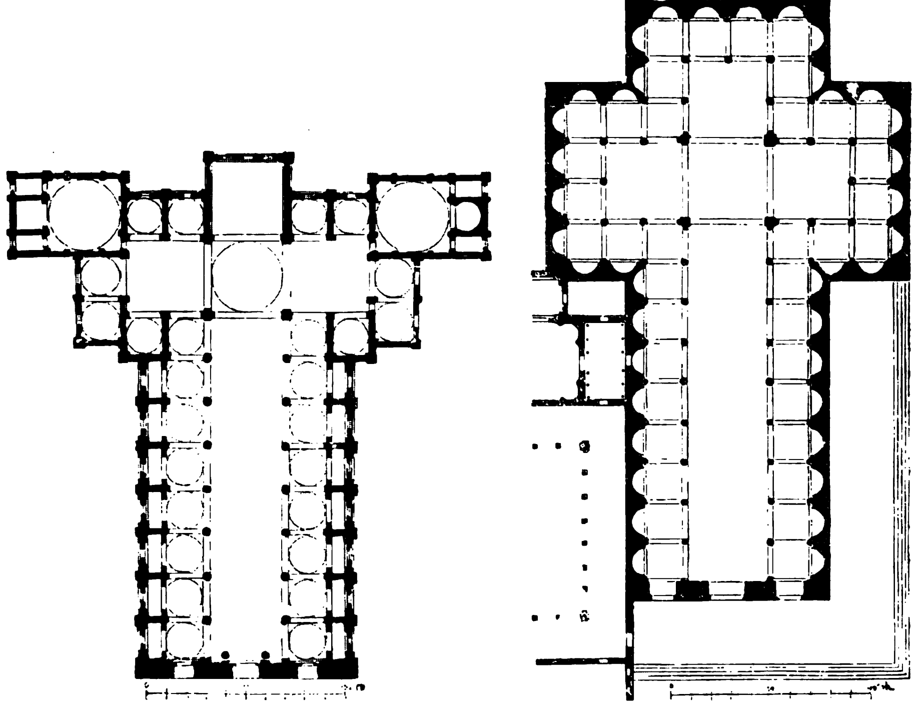


Fig. 122. S. Lorenzo zu Florenz. Grundriss. Fig. 123. S. Spirito zu Florenz. Grundriss.

Der bei S. Lorenzo (Fig. 122, 124, 125) überraschende Cisterziensertypus der Chorbildung, wie ihn die Bettelordenkirchen besonders eingebürgert hatten, war hier bereits, bevor Brunellesco den Bau übernahm, seit 1419 nach einem Plane des Kanonikers Dolphini in der Ausführung begriffen und ist wohl nicht, wie Manetti (vita di Brunell., ed. Holtzinger, p. 47) meint, wieder abgetragen, sondern mit Rücksicht auf die damals beschränkten Mittel von Brunellesco beibehalten worden (vgl. Fabriczy, Brunellesco, S. 159). Das Langhaus entwarf dieser anfangs ohne Kapellen, doch wurden dieselben auf seine Anfrage bei Giovanni de' Medici noch vor Beginn des Baues beschlossen. In der Ausführung verdarb ihm der Bauführer A. Manetti Ciacheri die Kapellenanlage und die Vierungskuppel.

In S. Spirito (nach Brunellescos 1435 gefertigten Modell, 1445 im Bau schon ziemlich vorgeschritten, später mit einzelnen Abweichungen gebaut) ist die Säulenhalle um Querschiff und Chor herumgeführt, mit reichem Durchblick, aber profan wirkenden zweiteiligen Abschlüssen; die sämtlichen Wände hier in halbrunde Nischen aufgelöst, die erst später aussen geradlinig abgeschlossen wurden. Die Aufstellung des (in seiner jetzigen Gestalt späteren) Hochaltars inmitten der Vierung mildert den Eindruck der zweiteiligen Abschlüsse der Kreuzarme und bekundet in Verbindung mit der nach Brunellescos Modell errichteten Kuppel über der Vierung die Tendenz, den Langhausbau hier mit einer zentralisierenden Anlage der Chorpartie zu verschmelzen (Fig. 123).

Vorzüglich an S. Lorenzo entwickelt Brunellesco die ganze Macht und Bedeutung seines Säulenbaues mit Bogen (§ 35) und die volle Reife des Raumgefühls. (Das Intervall von Säule zu Säule = dem von der Säule zum entsprechenden Wandpfeiler und = der Hälfte des Mittelschiffes.) Aussen hat

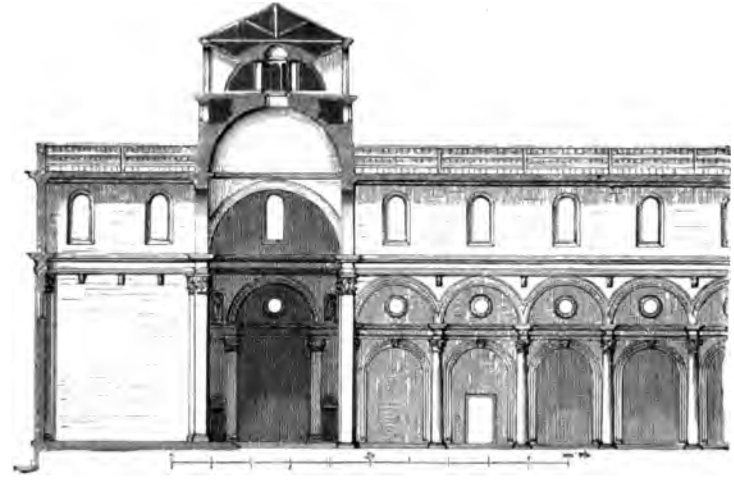


Fig. 124. S. Lorenzo zu Florenz. Längenschnitt.

S. Lorenzo römisches Gebälk mit Konsolen über der glatten Mauer (s. Abbildung in § 81); sonst beide Kirchen ganz schlicht, die Fassaden Rohbau.

In Toscana sonst aus dem XV. Jahrh. nur noch: der Dom von Cortona mit (falschem oder echtem?) Tonnengewölbe, angeblich von Ant. da Sangallo dem Älteren.

Alberti (L. VII), der auch hier Heidnisches und Christliches vermengt, rühmt doch deutlich an der Basilika (gegenüber der gewölbten Bauweise) die bessere Akustik, gestattet gegen sein sonstiges Vorurteil (§ 35) hier Bogen über den Säulen, redet sogar von Basiliken mit Obergeschoss und grossen Fenstern in der Mauer darüber, verlangt für letztere metallenes Gitterwerk und beschreibt Profilierung und Zierat der Deckenkassetten und deren wohlthätige Abwechselung mit Rundfeldern. Doch zieht er das Wölben vor wegen grösserer dignitas und Sicherheit gegen Brände.

In Oberitalien gibt es eine bedeutende Menge von Säulenkirchen mit Tonnengewölben, welche von niedrigen Kuppeln unterbrochen werden oder damit beginnen und schliessen.

Vgl. hierüber Lübke, Gesch. der Architektur, VI. Aufl., Bd. II, S. 299 ff.

S. Francesco in Ferrara, 1494, von Biagio Rossetti; —

S. Benedetto ebenda, begonnen 1496 von Girolamo da Brescia, vollendet ca. 1550 von Battista und Alberto Tristani; —

S. Sisto in Piacenza, 1499—1511, vermutlich von Bern. Zaccagni. (Vgl. § 80.) Die Nebenschiffe, mit lauter Kupoletten bedeckt, öffnen sich gegen Reihen von tiefen Kapellen; reiche Rundschlüsse des Chores und der Querarme, üppige Dekoration, aber fast gänzlicher Mangel an Oberlicht.

Einfachere Basiliken mit Tonnengewölbe: S. Maria in Organo zu Verona, 1481, — und S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna.



Fig. 125. S. Lorenzo zu Florenz. Inneres.

Schliesslich ein bedeutsamer Ausläufer der Florentiner Schule: der Dom von Faenza von Giuliano da Majano, begonnen 1474, dreischiffige Basilika mit Kapellenreihen, Querschiff und mittelalterlicher Chorbildung (Chorquadrat mit Polygon); mit Ausnahme der kuppelüberdeckten Vierung alle Räume mit kuppelichten Gewölben, wobei als Stützen derjenigen im Mittelschiff je die zweite Säule durch einen Pfeiler ersetzt wird; über den Arkaden ein fortlaufendes Gebälk; in den Schildbögen darüber grosse Rundfenster. (Vgl. die Publikation von Graus in v. Lützows Zeitschrift f. bild. Kunst, 1889, S. 64 ff.)

Flachgedeckte Basiliken: S. Maria in Vado zu Ferrara, 1495 von Biagio Rossetti und Bart. Tristani, — S. Michele zu Venedig, 1469 von Moro Coducci (§ 41, 43), — SS. Piero e Paolo auf Murano, 1509.

S. Zaccaria in Venedig, 1456 von Martino Lombardo (oder Ant. di Marco?)

(Fig. 126), noch halbgothisch, mit weiten Spannungen, welchen zwei Kreuzgewölbe und eine Kuppel entsprechen; der Chor mit Umgang in zwei Geschossen.

Servi (oder Concezione) in Siena (Fig. 127 und 128), Säulenkirche mit Kreuzgewölben, in den Seitenschiffen sogar noch spitzbogig (nicht von Peruzzi), das Querschiff mit den polygonen Abschlüssen von einem Oberitaliener, Domenico di Pietro (vgl. Milanesi bei Pantanelli, Fr. di Giorgio e l'arte in Siena, p. 74). Zu den Details des Langhauses vgl. Fig. 13, S. 57.

Später nahm sich (in Genua und Neapel) der beginnende Barockstil wieder der Basilika an. Die in ihrer Art grossartige Annunziata zu Genua, von Giacomo della Porta; S. Filippo in Neapel etc.

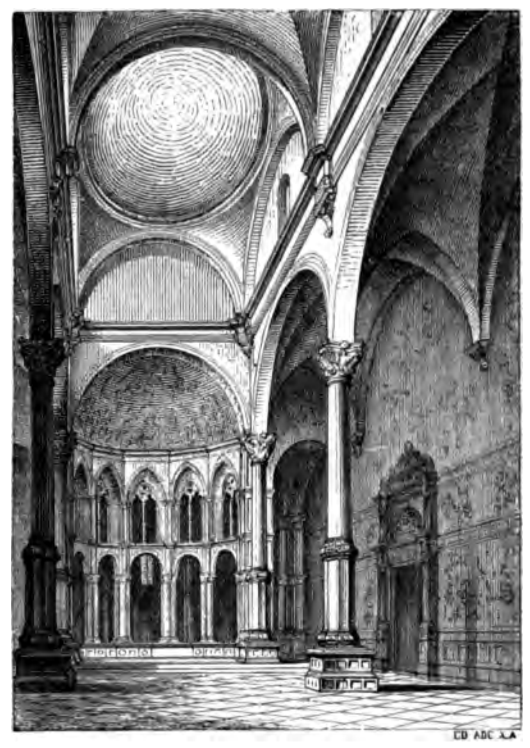


Fig. 126. S. Zaccaria in Venedig. (Nohl.)

§ 75.
Flachgedeckte einschiffige Kirchen.

Viel häufiger tritt die flachgedeckte einschiffige Kirche mit Kapellenreihen zu beiden Seiten auf. Es wird dies die wesentliche Form der meisten

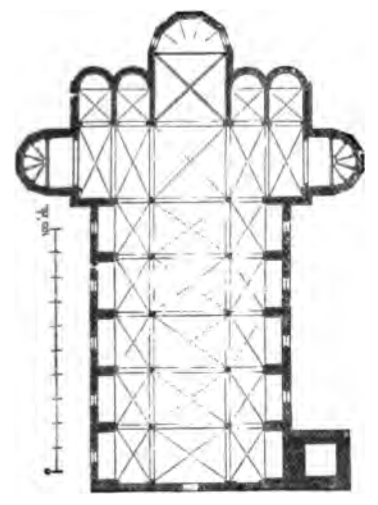


Fig. 127. Servi zu Siena. Grundriss. (L.)

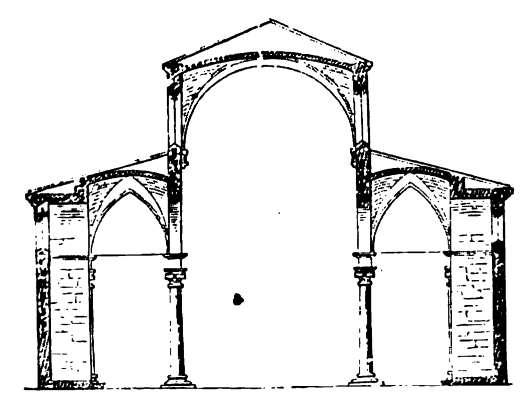


Fig. 128. Servi zu Siena. Querschnitt. (L.)

Ordenskirchen, welche in Italien von jeher einschiffig und anfangs wie es der Zufall brachte, in der Folge aber symmetrisch mit angebauten Seitenkapellen versehen wurden.

So z. B. S. Francesco und S. Domenico in Siena etc. Jetzt öffnete man die Mauer regelmässig in lauter Kapellen, verstärkte aber die Pfeiler dazwischen

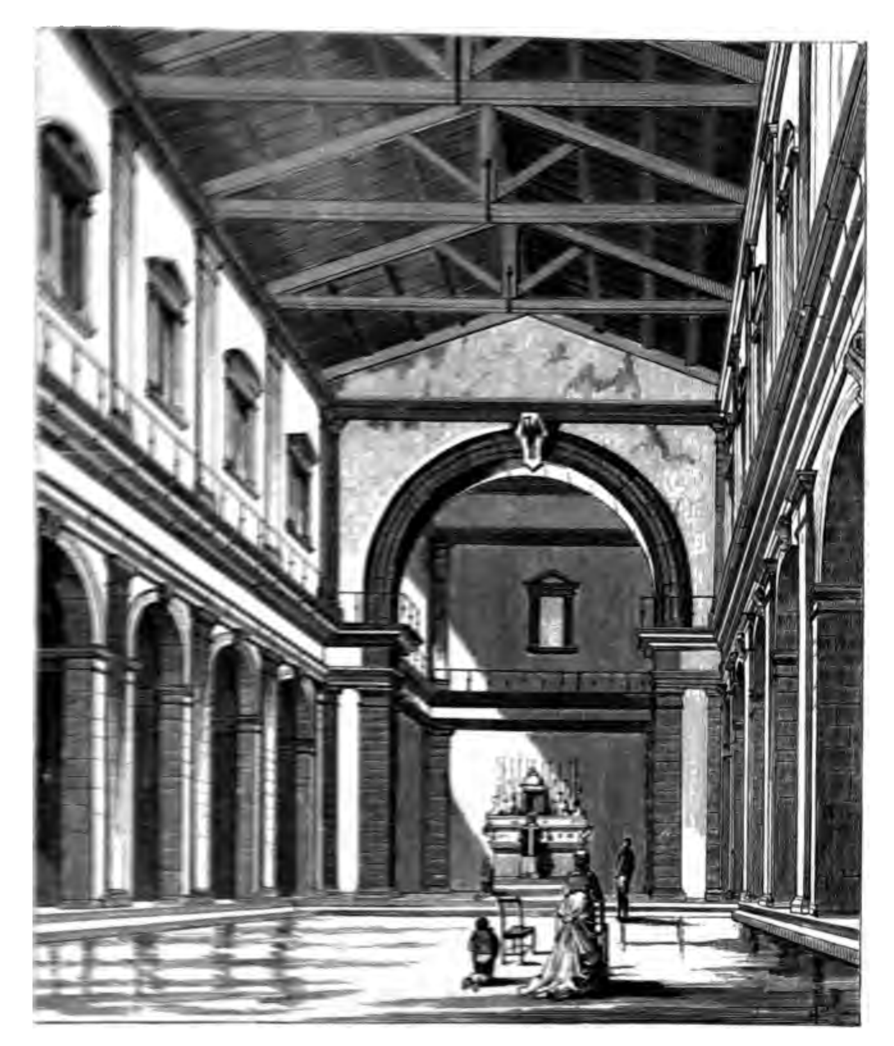


Fig. [illegible]. S. Francesco al Monte bei Florenz. (Nach Schill gez. von Riess.)

zu seitwärts hinauslaufenden Mauern, welche die Balkendreiecke des Daches mit Sicherheit tragen. Man erreichte dabei ein Hauptziel der Renaissance: die freie Breite des Mittelschiffes, und gewöhnte das Auge so daran, dass es dieselbe dann auch in den Gewölbekirchen verlangte.

Das künstlerische Problem liegt wesentlich in dem Verhältnis der Breite des Schiffes zur Höhe und Länge und in der Gestalt der Kapelleneingänge.

(Albertis Annahmen de re aedific. L. VII, c. 4, die Kapellen müssten in ungerader Zahl und von dieser und jener bestimmten Öffnungsweite sein, sind ganz willkürlich.) Letztere von einfachster Pilasterordnung bis zu triumphbogenartigem Reichtum. Die Kapellen selbst können kleiner und zahlreicher oder grösser und weniger sein, — grössere oder geringere Tiefe besitzen; — der Altar kann jedesmal an der Ostwand stehen und dann das volle Licht eines Seitenfensters geniessen, — oder die Mitte der Kapelle, sei es eine flache Hinterwand oder eine halbrunde Nische einnehmen, wobei er kein eigenes Licht oder das von zwei Seitenfenstern hat. Die Kapellen sind bisweilen Schatzkammern der Malerei und Skulptur, während sich hier die Baukunst auf ein Notteil beschränkt, wenn ihr nicht besondere Ausbauten, Kapellen mit eigenen Kuppeln und dergleichen bewilligt werden.

Die Obermauern erhalten eine zweite Pilasterordnung oder dekorative Malereien. Der Eingang zum Chor geschieht gerne durch einen grossen Bogen. Den Fassaden ist diese Anlage günstiger als die Basilika, wegen Breite des Mittelschiffes.

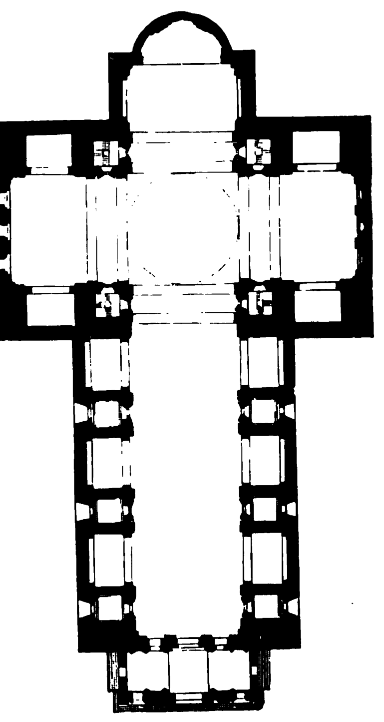


Fig. 130. S. Andrea zu Mantua.

Einige grosse Baumeister haben auch diesem bescheidenen Typus einen unvergänglichen Wert verliehen.

Giul. da Sangallo: S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, etwa 1470—1480.

Cronaca nach 1489: S. Francesco al monte ebenda, „la bella villanella“ (Fig. 129). — Heisst auch S. Salvatore del monte.

Im Langhaussystem sehr ähnlich der Dom von Città di Castello, 1482 begonnen, 1540 vollendet; Baumeister (oder Bauführer?) war Elia di Bartolommeo Lombardo.

Jacopo Sansovino: S. Marcello in Rom (1519) und später, vielleicht unter dem Einfluss eines Pedanten (§ 57), S. Francesco della Vigna in Venedig, 1534.

Ant. da Sangallo d. J.: S. Spirito in Rom (§ 73).

In Neapel ist dies die vorherrschende Kirchenform der guten Zeit: Kirche Monteoliveto etc.; — in S. Maria delle Grazie (1517—24) triumphbogenartige Kapelleneingänge. — In Neapel die Kassetten der Flachdecke durchgängig durch grössere Felder mit Malereien auf Tuchflächen verdrängt.

§ 76.

Einschiffige Gewölbekirchen.

Einschiffige Gewölbekirchen mit Kapellenreihen erreichen im XV. Jahrhundert selten eine genügende Ausbildung, werden aber um die Mitte des

XVI. Jahrhunderts in einer glücklichen Umgestaltung zum vorherrschenden und bald in der ganzen katholischen Welt gültigen Typus.

Alles hing hier von den Schicksalen des Gewölbes ab. Das reine Tonnengewölbe, welches eigentlich nur dann schön ist, wenn es als dunkler Durchgang zwischen zwei lichten Räumen wirkt (s. die Halle in Rafaels Schule von Athen), bleibt entweder zu dunkel oder es erhält ein fatales Unterlicht. Brunellescos Badia bei Fiesole, mit Tonnengewölbe über Haupt- und Querschiff und kuppelichtem Gewölbe über der Kreuzung, gibt als Bau der höchsten Einfachheit keinen Massstab; selbst die Kapellen öffnen sich einzeln gegen das Schiff, ohne einfassende Ordnung. Vgl. § 81.

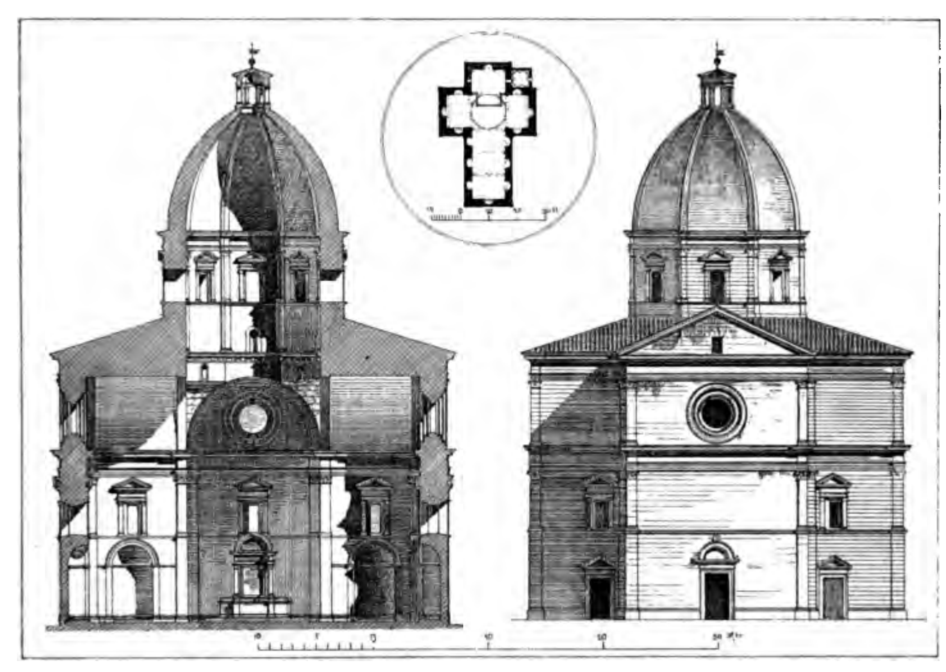


Fig. 131—133. **Madonna del Calcinajo bei Cortona.** (Nach Gnauth.)

Albertis Langhaus von S. Andrea in Mantua (Fig. 130), d'Agincourt, T. 52, mit kassettiertem Tonnengewölbe von 53 Fuss Diameter und 95 Fuss Höhe, über je drei durch Mauermassen geschiedenen Kapellen, die durch reiche Pilaster eingefasst sind; der ursprünglichen Dekoration gehören an: die gemalte Kassettierung des Gewölbes, das Hauptgesimse und die Gesimse der Nebenkapellen. Das Ganze höchst mächtig und von sichtbarer Einwirkung auf das Motiv der Kreuzarme von St. Peter in Rom. Das' Langhaus nur mit Unterlicht durch die Lünettenfenster der Kapellen und kleine Rundfenster über den letzteren; um so grösser wirkt der Lichteinfall durch die (neuere) Kuppel.

In der Grundanlage verwandt ist Francesco di Giorgios Madonna del Calcinajo bei Cortona, begonnen 1485, die Kuppel (1514) von Pietro di Domenico di Nozzo. (Fig. 131—133.)

S. Giorgio in Verona, von Sanmicheli. Das schmucklose Tonnengewölbe über je vier, zu zweien gruppierten Kapellen; der lichtbringende Kuppelraum ohne Querarme; die Formengebung einfach elegant.

Kreuzgewölbe, welche Oberfenster gestatteten (§ 48), in S. Pietro in Montorio zu Rom, wo auf je eine Abteilung derselben unten je zwei Rundnischen hinaustreten, — im Langhaus von S. Maria della Pace nur je eine.

Der geistreichste Bau: Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 134), von Dolcebuono, 1503—19 (§ 23, 48), für lauter Fresken und Dekoration gebaut und doch schon ohne Rücksicht darauf schön. Über den Nischen des Erdgeschosses läuft ein oberer Gang ringsum, der nach aussen durch die Fensterwand, nach innen durch eine graziöse Säulenstellung eingefasst ist; darüber die leicht gespannten, oblongen, bemalten (§ 23) Kreuzgewölbe. Ähnliche Kreuzgewölbe mit reichem Arabeskenschmuck, angeblich von Borgognone, in der Sakristei von S. Maria della passione in Mailand; in den Lünetten Halbfiguren von Heiligen.

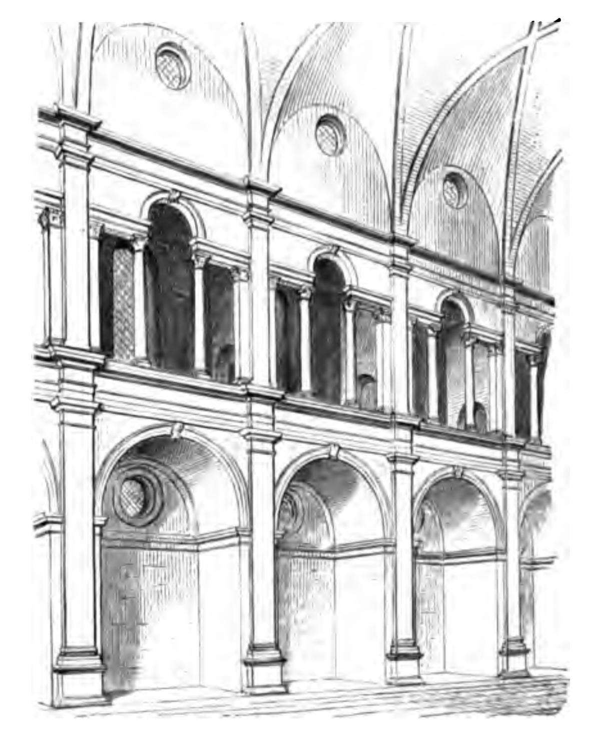


Fig. 134. S. Maurizio (monastero maggiore) zu Mailand. (Lasius.)

Der Umbau von S. Giacomo maggiore zu Bologna 1493—1509: zwischen die nach innen vortretenden Wandpfeiler wurden je drei zierliche Kapellennischen gelegt und das Schiff mit einer Folge von kuppelichten Gewölben bedeckt.

Zwei Entwürfe Peruzzis für S. Domenico zu Siena: im einen Langhaus und Querschiff, im anderen nur ersteres mit drei Kuppeln; die Pfeiler nach innen eingezogen und, wie die Mauern, mit Nischen versehen; s. bei Redtenbacher, B. Peruzzi und seine Werke, Tafel 9 u. 10.

Der wesentlichste Schritt zu einer Normalform war, dass man zwar das Tonnengewölbe wieder vorzog, dasselbe aber mit Fenstern durchschnitt und die so entstehenden irrationellen Formen durch reiche Stukkaturen in Harmonie brachte.

Noch aus dem XV. Jahrhundert: il Carmine zu Padua, Tonnengewölbe mit Reihen von Stichkappen und Halbrundfenstern (Fig. 135 u. 136).

Mit dem Beginn der Gegenreformation vollendet sich jener höchst einflussreiche Bautypus, welcher ein nur mässig langes, aber möglichst breites und hohes Mittelschiff (erhellt durch Fenster im Tonnengewölbe, begleitet von grossen,

aber nicht tiefen Kapellen) in die innigste Verbindung setzt mit derjenigen Kuppelanlage, welche oben (§ 67) als die des Zentralbaues der Barockzeit geschildert worden ist. Die Kreuzarme treten im Grundriss kaum oder gar nicht über die Kapellen des Hauptschiffs vor.

Der entscheidende Bau als Vorbild für grössere Kirchen: il Gesù in Rom, von Vignola (Fig. 137).

Für kleinere Kirchen: S. Maria de' Monti (Fig. 138 u. 139), von Giac. della Porta, mit besonders schön stucchiertem Tonnengewölbe.

Die Einschnitte der Fenster bilden auf der cylindrischen Fläche des Gewölbes sogen. Ohren. Auch die Halbkuppel des Chores erhält jetzt gerne Fenster.

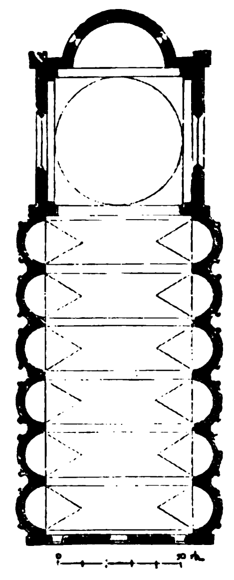


Fig. 135. Padua. Carmine. (L.)

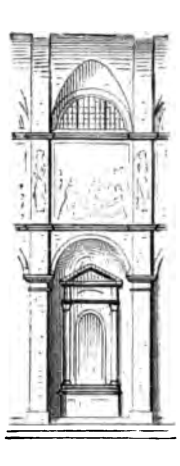


Fig. 136. Padua. Carmine. (L.)

Sämtliche Gewölbe jetzt nur noch selten rein konstruiert und gleichartig kassettiert, vielmehr einer freieren Konstruktion und Dekoration anheimgegeben.

Palladio: Il Redentore zu Venedig, mit glatt und weiss gelassenen Gewölben, durch Anlage, Raumverhältnisse und Gliederung (mit Halbsäulen und Pilastern) eines der höchsten Meisterwerke der Spätrenaissance; die Fassade (§ 73) vielleicht die vorzüglichste von Einer Ordnung.

Daneben dauern auch in einzelnen einschiffigen Kirchen die Reihen von kuppelichten Gewölben fort; S. Fedele zu Mailand, von Pellegrini, und dessen genaue Nachahmung: das Langhaus von S. Gaudenzio zu Novara.

§ 77.

Dreischiffige Gewölbekirchen.

Die dreischiffigen gewölbten Kirchen zeigen alle möglichen Formen, Ausschmückungs- und Beleuchtungsweisen. Die schönsten darunter sind

solche, die aus relativ wenigen, den Formen des Zentralbaues sich nähernden Teilen bestehen.

Der Neubau von St. Peter, wie ihn Nikolaus V. haben wollte (um 1450), wäre eine riesige drei-, oder mit den Kapellenreihen fünfschiffige Kirche geworden, mit Kreuzgewölben und Rundfenstern an den Obermauern. Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 933 ss.

Unter dem gewiss nicht glücklichen Eindruck dieses Entwurfes scheint Giacomo da Pietrasanta 1479 S. Agostino in Rom und ein anderer Meister 1472 S. Maria del Popolo komponiert zu haben; Kreuzgewölbe; Oberlicht; die Pfeiler

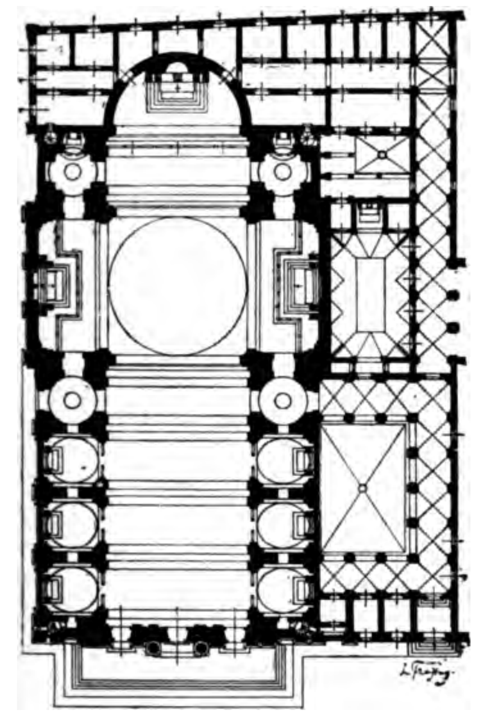



Fig. 137. Il Gesù in Rom. (Nach Gurlitt.)

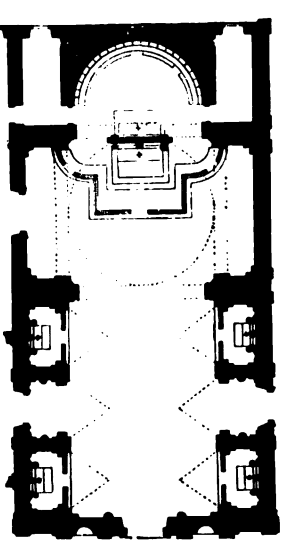


Fig. 138. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

mit Halbsäulen. Vgl. § 48. Ausserdem Einwirkung der Konstantinsbasilika? — Von Serlios Entwürfen im V. Buch gehört der 11. hieher, der 12. zum vorigen Paragraphen.

Der mächtigste Bau dieser Art, der 1486 von Cristoforo Rocchi, wohl unter Mithilfe des Bramante (vgl. Milanesi II, 435 und v. Geymüller, Ursprüngliche Entwürfe, S. 36) entworfene Dom von Pavia (Fig. 140 u. 141), dreischiffig mit Kreuzgewölben und einem achteckigen Kuppelraum vom Durchmesser des ganzen Langhauses, blieb Fragment und ist in seiner Vollständigkeit nur durch das erhaltene Modell (§ 59) bekannt.

S. Giovanni in Parma (Fig. 142—144), dreischiffig mit Kreuzgewölben, von Bernardino Zaccagni (1510), mit polygonen Kapellen am Langhaus; reiche Bemalung der Bauglieder.

Drei Schiffe von gleicher Höhe mit Kreuzgewölben gab Pius II. seiner Kirche zu Pienza, weil er diese Anordnung in einer österreichischen Kirche gesehen und schöner und der Beleuchtung günstiger gefunden hatte; Pii II. Comment., L. IX, p. 430. Vgl. § 8, 22, 83.

(Damals war auch der gothische Dom von Perugia noch im Bau?)

S. Maria dell' Anima zu Rom 1500, das Innere von einem nordischen Baumeister; auch hier gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe — und hohe, missgeschaffene Wandnischen.

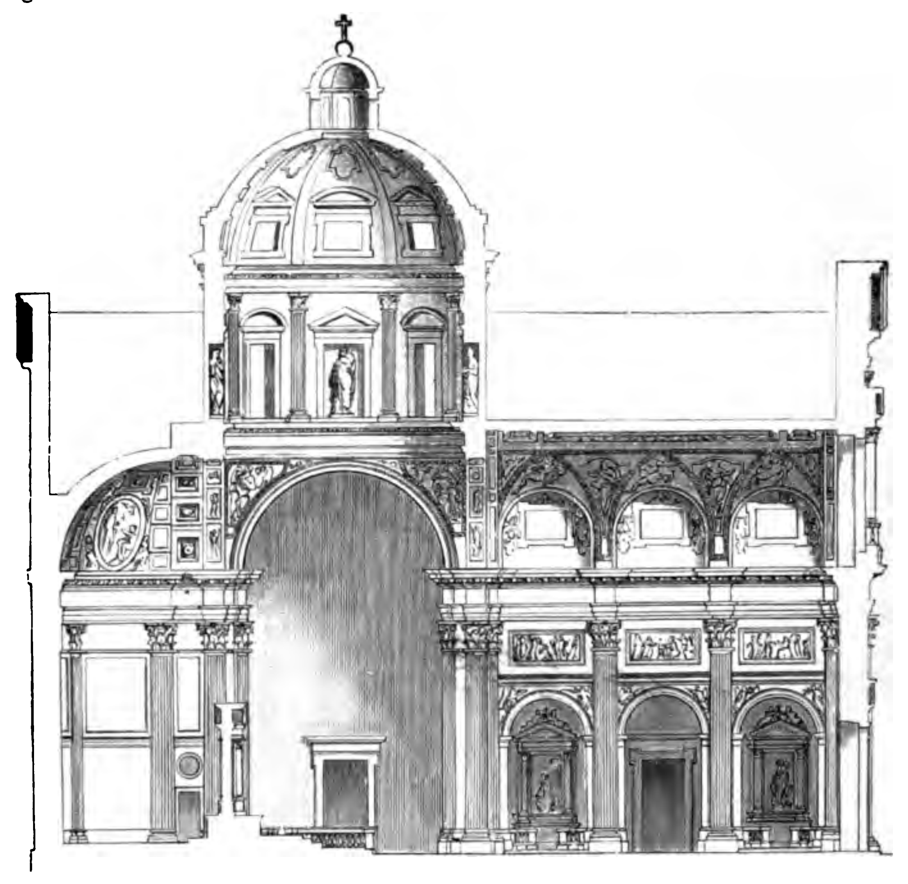


Fig. 139. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

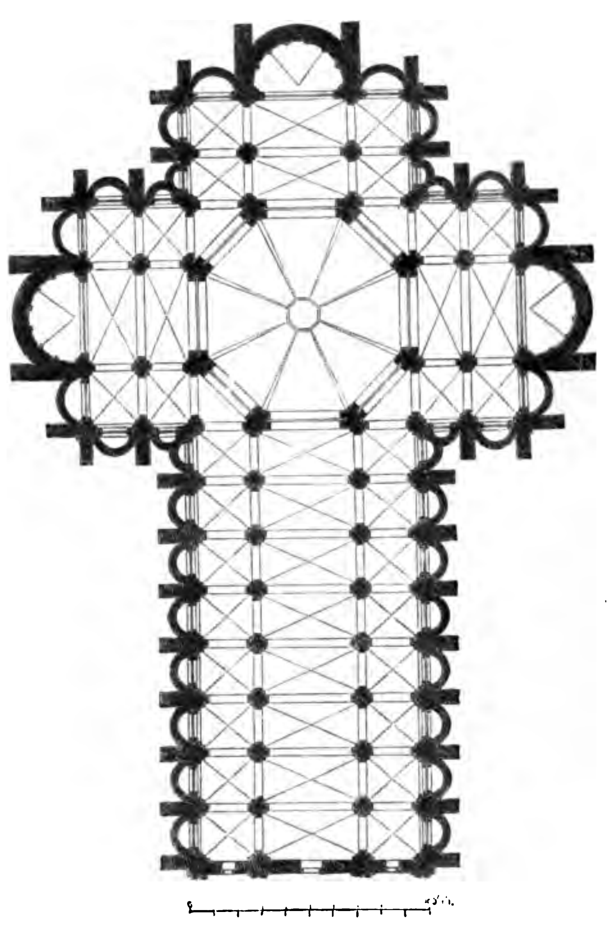
Gleiche Schiffhöhen auch bei der mit Kreuzgewölben versehenen Fontegiusta zu Siena (1484) und bei S. Maria Annunziata zu Camerino, wo in einen romanischen Bau angeblich 1494 korinthische Säulen mit Gebälkstücken und Kreuzgewölben eingesetzt sind.

Unter den Kirchen mit Tonnengewölben ist die Annunziata zu Arezzo vom älteren Ant. da Sangallo sehr schön; er wagte es, zwischen die Pfeilerstellungen und das Gewölbe eine Mauer mit Fenstern zu setzen. Dazu die geistvoll angeordnete Vorhalle, die zierliche, niedrige Kuppel, die Eleganz und weise Ökonomie des Schmuckes. (Fig. 146 u. 147.)

Dagegen verliert jedes Tonnengewölbe, das bloss aus den Nebenschiffen Licht empfängt, die kirchliche Weihe, so edel die Formen gebildet sein mögen:

S. Maria presso S. Celso zu Mailand, von Dolcebuono, 1490 begonnen (vgl. Dokumente bei Calvi Notizie II, 180; die Fassade von Gal. Alessi, der Vorhof 1514 von einem unbekannten Meister); —

auch Rafael mit seinem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff von St. Peter (§ 66) würde diesem Übelstand nicht entgangen sein; der jüngere Ant. da Sangallo kritisierte dies Schiff als lang, eng, hoch und überaus dunkel; Vasari V, p. 477 (Le M. X, p. 25), im Comment. zu v. di Ant. da Sangallo. Auch würden Rafaels Pfeiler, als Stützen eines so hohen Tonnengewölbes, schon ziemlich tiefe Kulissen gebildet, d. h. kaum mehr einen Schrägeinblick in die Seitenschiffe gestattet haben.


Fig. 140. Dom zu Pavia.

Die glücklichen Lösungen beginnen da, wo die Longitudinalbewegung des Gewölbes (die Aufgabe des Gothischen) im wesentlichen aufgegeben wird und das Langhaus sich in lauter einzelne kuppelartige Räume gliedert.

Zuerst ein Unikum des Bramante: die in seine Cancelleria zu Rom eingeschlossene Kirche S. Lorenzo in Damaso (Fig. 148); ein länglicher Mittelraum, an beiden Enden mit Tonnengewölben, in der Mitte mit einer runden Flachkuppel bedeckt, welcher links das einzige Hauptlicht (ein grosses Halbrundfenster) entspricht; unten auf drei Seiten Hallen; der Schluss eine Apsis. (Seit der neuesten Restauration hat der Mittelraum eine Flachdecke.)

S. Giustina in Padua, 1521—1532 von Al. Leopardi und Andrea Moroni, vollendet von Andrea Riccio (Fig. 149 u. 150); Vasari II, p. 609 (Le M. IV, p. 113, Nota), v. di Vellano. Das Langhaus: die von Kapellenreihen begleiteten Seitenschiffe tragen quer gestellte Tonnengewölbe, diese aber die drei Flachkuppeln

des Mittelschiffes; — Querbau und Chor: in reichster Anordnung, mit runden Abschlüssen aller Räume und vier Hochkuppeln. Grossartigste Raum- und Lichtwirkung. (Die Kapitäle § 53.) Über die Ähnlichkeit mit Fra Giocondos 1505 entworfenem Plane zur Peterskirche s. des Verf. Cicerone VIII. Aufl. II, 1, S. 289.

S. Salvatore zu Venedig von Giorgio Spavento, 1506 entworfen, vollendet 1534 (Fig. 151 u. 152), ausserordentlich schön, ohne eine solche pomphafte Chorpartie; das Motiv von S. Marco, die Kuppeln (hier drei nacheinander) auf je vier breiten Bogen ruhend, die Eckräume als freie Durchgänge auf schlanken Pfeilern; die Kuppeln mit selbständigem Licht durch Laternen.



Fig. 141. Oktogon des Doms zu Pavia. (Nohl.)

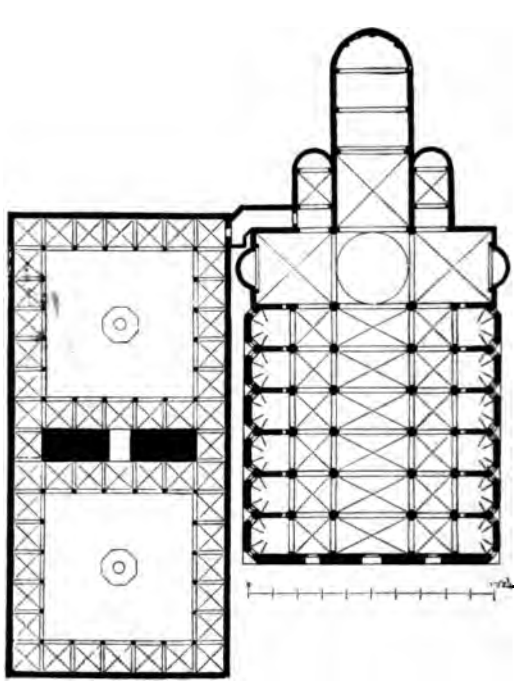


Fig. 142. S. Giovanni in Parma. (L.)

(Dasselbe Hauptmotiv, aber mit drei Kreuzgewölben statt Kuppeln, schon um 1500 an S. Fantino zu Venedig.)

(Ähnlich an S. Sepolcro zu Piacenza, 1488.)

Das Innere des Domes von Mantua von Giulio Romano, ein originelles und vorzügliches Werk, entstanden unter hemmenden Bedingungen verschiedener Art.

Der Dom von Padua, 1551—77 von Righetto und della Valle, beruht auf Inspirationen von diesen Gebäuden, von den § 74 genannten oberitalischen Säulenkirchen und von Michelangelo her.

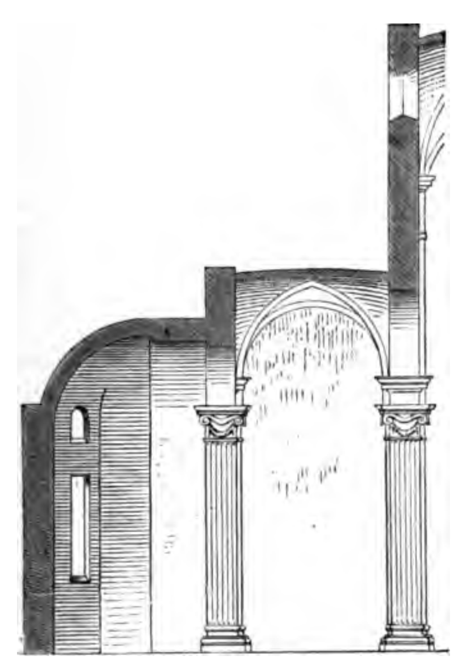
(Dreischiffige Benediktinerkirchen von verschiedener Anlage dieser und etwas späterer Zeit: S. Benedetto zu Mantua, — S. Giorgio maggiore zu Venedig, von Palladio, — la Badia de' Cassinensi zu Arezzo, von Vasari, eine originelle, aber profane Anlage.)

(Als kolossaler Wallfahrtsdom für die wieder katholisch werdende Welt: Madonna degli Angeli bei Assisi, dreischiffig mit Tonnengewölbe und mit mächtiger Kuppel über der Steinhütte des hl. Franz; von Galeazzo Alessi (unter Mitwirkung des Vignola?). Auf das gewaltige dunkle Tonnengewölbe folgt der Lichtstrom dieser Kuppel.)

§ 78.

Der Glockenthurm der Frührenaissance.

Der Glockenthurm, im Mittelalter meist getrennt von der Kirche, aber bisweilen als mächtiges Prachtstück behandelt, ist für die Renaissance im Ganzen nur ein notwendiges Übel.



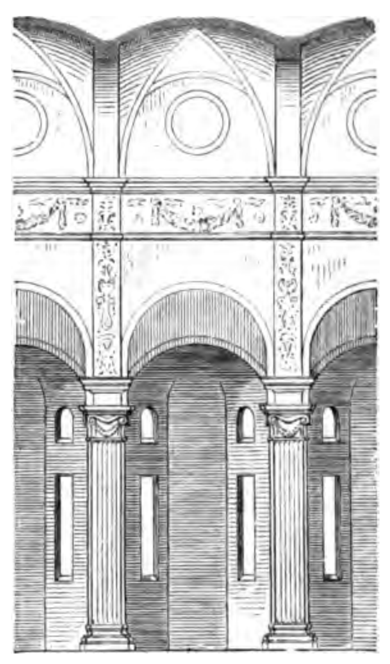


Fig. 143 und 144. S. Giovanni in Parma. Quer- und Längenschnitt. (L.)

Giottos Campanile zu Florenz und der Thurm von Pisa genossen dauernder Bewunderung. — Der in mythischer Zeit begonnene Torrazzo von Cremona, der höchste Thurm Italiens; auf einer oberen Galerie waren im XVI. Jahrhundert Linien angegeben, welche nach allen Ortschaften in der Runde zielten (Anonimo di Morelli).

Der 1902 zusammengestürzte Markusthurm zu Venedig, fast formlos, kostete 1498 schon über 50000 Dukaten (Malipiero). Sein vergoldeter Helm strahlte dem heimkehrenden Venezianer viele Meilen weit über das Meer entgegen velut saluberrimum sidus; Sabellicus, de situ Ven. urbis, fol. 89.

Doch gab es Fälle, wo der Kirchthurm zugleich als Stadtthurm eine edlere Gestalt verlangte, und jedenfalls durfte er mit der Kirche nicht in allzugrosser Disharmonie stehen. Die Renaissance suchte auch ihn mit

antiken Ordnungen, und zwar mit mehreren übereinander zu bekleiden, bewies aber grosse Ratlosigkeit, zumal in Betreff des oberen Abschlusses.

Hier erscheint das nordisch Gothische, dessen Thurm lauter organisches Leben und das Vorbild der ganzen Formenwelt ist, im unvergleichlichen Vorteil. Die antiken Ordnungen, schön abgestuft und mit wirksamer Abwechselung von Pilastern, Halbsäulen und Freisäulen, können zwar einen relativ schönen Thurm hervorbringen helfen, obwohl man immer fühlen wird, dass der Thurmbau nicht auf diese Weise entstanden ist. Aber auch dieses mässige Ziel wurde kaum erreicht.

Albertis Thurmtheorie, de re aedificatoria, L. VIII, c. 5, ein neutrales Produkt seiner Phantasie; viereckige Thürme sollen 6, runde 4 Diameter Höhe haben, oder jene mindestens 4, diese 3; der schönste Thurm aber (turris decentissima) ist aus beiden Formen so zu mischen, dass über einem quadratischen Sockel und Erdgeschoss 3 Rundgeschosse, dann ein Quadrat von 4 lichten Bogen und endlich ein runder Monopteros mit sphärischem Kuppelchen folgt; für alles werden Proportionen und Details angegeben.

Fig. 145. Annunziata zu Arezzo. Grundriss. (Gnauth.)

Natürlich folgte ihm niemand. Die runden oder polygonen Formen kamen höchstens am oberen Abschluss vor, so an zwei profanen Thürmen zu Bologna; Bursellis, anal. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 909, 911. (Ebenda, Col. 888, die Nachricht, wie 1455 ein Kirchthurm vier Klafter von der Stelle gerückt wurde.)

Phantasieformen thurmartiger Prachtbauten in den Fresken des Benozzo (Campo Santo von Pisa) u. dgl. m.

Der bestausgestattete Thurm des XV. Jahrh. (Halbsäulenordnungen mit Bogen, kräftige Eckpilaster, alles Marmor von Schichten verschiedener Farbe) derjenige am Dom von Ferrara (1451—93).

Ganz armselig diejenigen Thürme, welche nur magere Eckpilaster zur Einrahmung der Stockwerke haben. (Einer der bessern derjenige neben Madonna della Quercia zu Viterbo.)

Das Beste war, wenn man die Pilaster entweder ganz aufgab und Wandbänder ohne Verpflichtung auf anderswoher gebotene Proportionen anwandte, z. B. an mehreren Thürmen von Venedig (deren lotrechte Stellung Sabellico, a. a. O., L. II, fol. 86 etwas zu früh rühmt); —

oder wenn man die Pilaster frei behandelte, so dass sie z. B. zweien Stockwerken entsprechen und also eine mächtigere Bildung erhalten.

So an dem Backsteinthurm von S. Spirito in Rom, welcher in seiner kräftigen Einfachheit vielleicht der edelste Thurm der Frührenaissance ist (Fig. 153).

§ 79.

Der Glockenthurm des XVI. Jahrhunderts.

Das XVI. Jahrhundert gab den Thürmen seine kräftigere Formensprache und nahm sie bisweilen zu zweien oder zu vieren in die Kom-

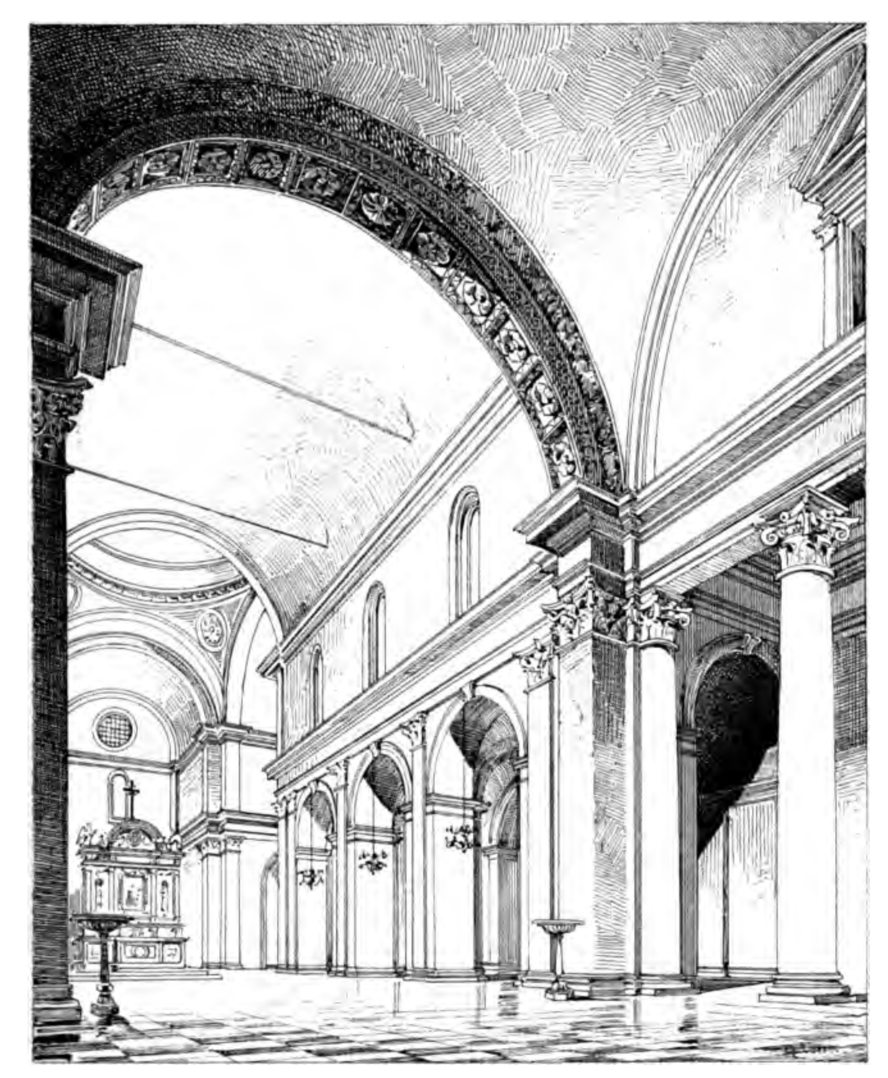


Fig. 146. Annunziata zu Arezzo. Inneres. (Loesti nach Gnauth.)

position des Kirchenbaues auf, mit dessen Ordnungen nunmehr die ihrigen in strengerer Harmonie stehen.

Einzelne damals bewunderte Thürme: Vasari V, p. 353, Nota 1 (Le M. IX. p. 226, Nota), v. di Baccio d' Agnolo; — VI, p. 356, Nota 1 (Le M. XI, p. 122 s.), v. di Sanmicheli.

Bisweilen scheute man sich doch vor den Thürmen, die man in die Komposition aufnahm, wie vor fremden Gästen. An der Kirche zu Montepulciano

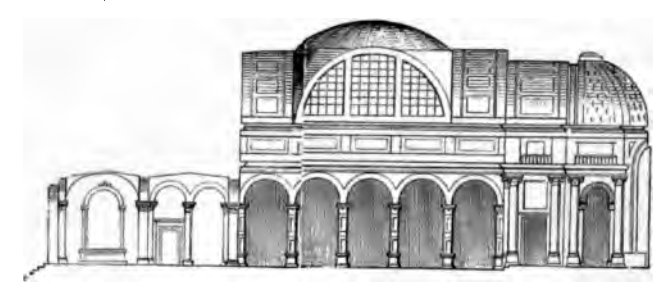


Fig. 147. Rom. S. Lorenzo in Damaso. (Nohl.)

(§ 64), wo sie in den vorderen Ecken des griechischen Kreuzes stehen und den Ordnungen des Hauptbaues völlig gehorchen, bleiben sie doch durch Gässchen von demselben getrennt. (Nur der eine ist ausgeführt, s. oben S. 125 f.; Fig. 80 und 81.)

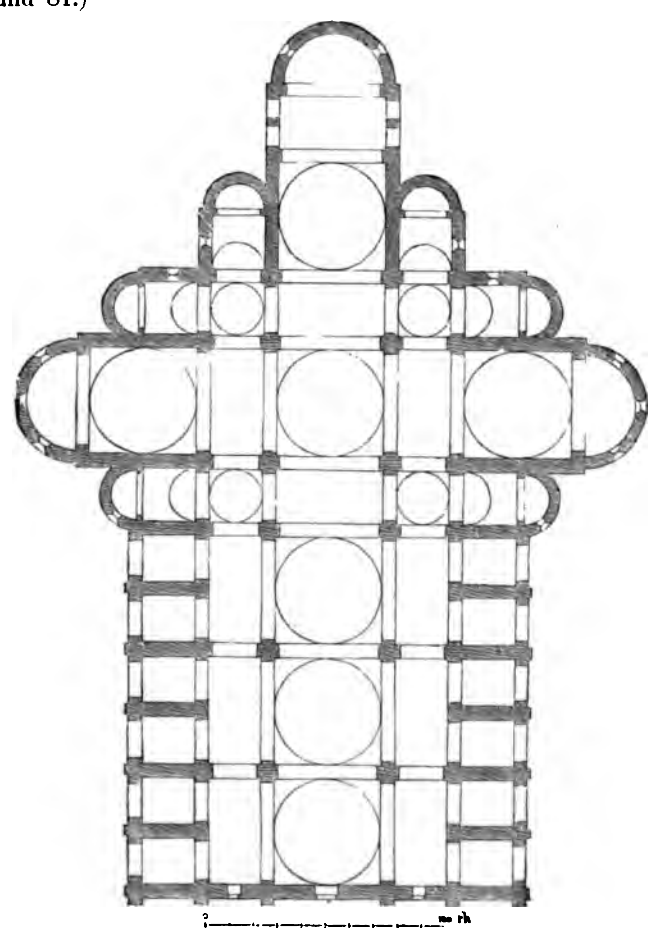


Fig. 148. S. Giustina zu Padua. (L.)

Bei Geymüller, T. 42, der Entwurf einer Fassade für St. Peter (jetzt in der Albertina zu Wien), angeblich von Rafael, eher von Perin del Vaga; die Thürme würden zu den geistreichern der Renaissance gehören.

Dagegen der Entwurf des jüngern Ant. da Sangallo (§ 66) für St. Peter (im speculum romanae magnificentiae) mit Thürmen, an welchen Säulen, Halbsäulen und Obelisken auf das Thörichteste gehäuft sind.

Von Serlios Kirchenplänen im V. Buche gehören hierher der 11. und 12. (Vgl. § 67.)

Der obere Abschluss gehört bisweilen einer ganz anarchischen Phantasie an, welche sich auch jeder Beschreibung entzieht. Ist aber das oberste Stockwerk viereckig, so folgt doch meist nur ein vierseitiges, ziemlich flaches Dach, wie auf den Thürmen römischer Basiliken; und so auch an S. Spirito, § 78, — oder ein Spitzhelm von Stein oder von Zimmerwerk mit bleierner Bedachung. Dan. Barbaro, der seinen Markusthurm vor Augen hatte, verlangt (ad Vitruv. L. IV, c. 8) für die Höhe solcher Helme das Anderthalbfache der Basis.

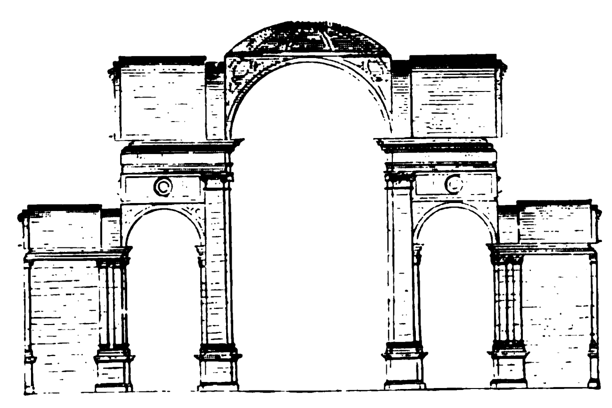


Fig. 149. S. Giustina zu Padua. (L.)

Wie an der Fassade, so weiss dann auch am Thurm der Barockstil seine guten und schlechten Mittel viel wirksamer zu brauchen. Mächtige Fenster, Rustika an den Ecken, derbe Konsolen unter den Gängen, starke plastische Zuthaten (Guirlanden, Löwenköpfe etc.), gebrochene und geschmückte Giebel, Abwechselung von Stein und Backstein etc.

Der unvollendete, einfach tüchtige Thurm neben S. Chiara in Neapel, früher als Werk des XIV. Jahrh. für die Priorität Neapels in der Renaissance geltend gemacht, ist notorisch erst nach 1600 erbaut. D'Agincourt T. 54.

§ 80.

Einzelne Kapellen und Sakristeien.

Die einzelnen an Kirchen angebauten Kapellen und Sakristeien gehören zum Teil zn den besten Leistungen der Renaissance, schon weil dieselbe hier innerhalb ihres wahrsten Elementes arbeitet, indem es nämlich grösstenteils zentrale Anlagen sind. Im XV. Jahrhundert herrscht be-



Fig. 150. S. Salvatore zu Venedig.

sonders ein von Florenz ausgehender Typus: ein grösserer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Kupolette; daneben kommt auch das Achteck vor.

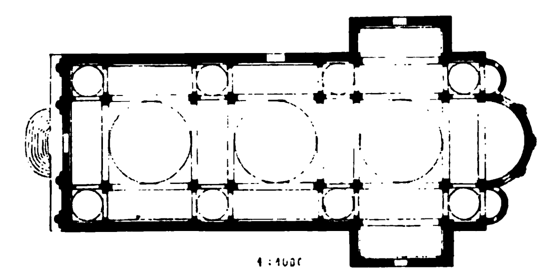


Fig. 151. S. Salvatore zu Venedig.

Die Sakristei ist thatsächlich zugleich Kapelle durch ihren Altar.

Von berühmtern Kapellen ist nur die des hl. Antonius im Santo zu Padua ein Langbau, und zwar an der einen Langseite geöffnet.

Der florentinische Typus am einfachsten in Michelozzos Sakristei von S. Marco 1437, wo der Hauptraum sogar nur ein Kreuzgewölbe, und in desselben Capp. Medici am Noviziat von S. Croce; —

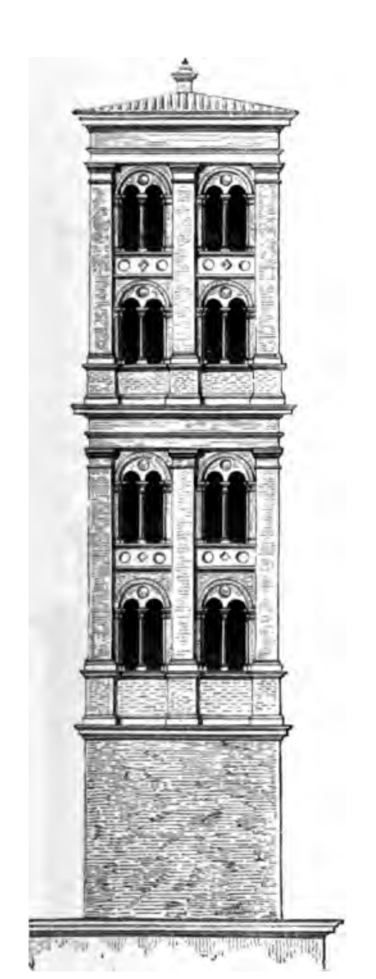



Fig. 152. Thurm an S. Spirito.

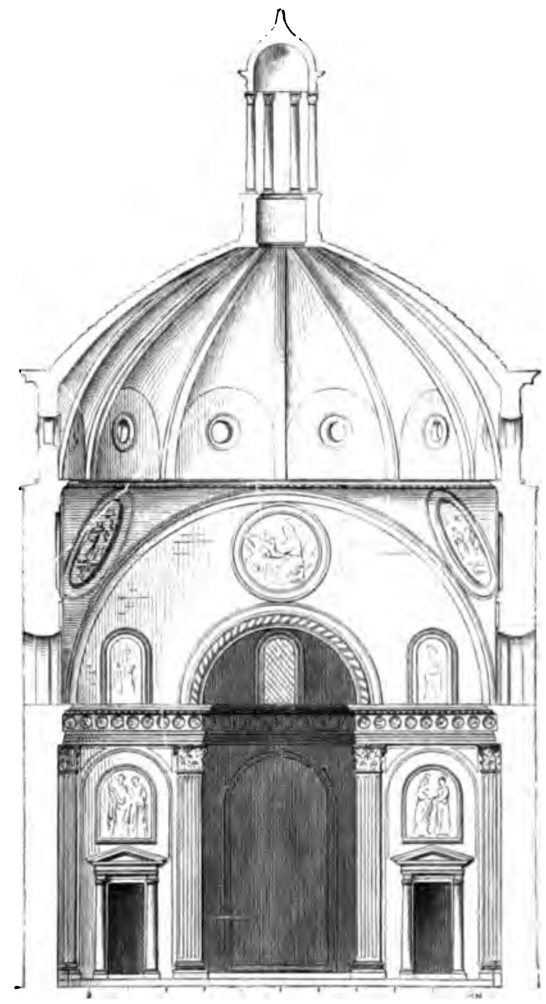


Fig. 153. Alte Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. (Becker.)

reicher und grossartiger, mit eigentlicher, sogar lichtbringender Kuppel: in Brunellescos alter Sakristei bei S. Lorenzo (Fig. 153); auf dem Plan (Fig. 122) der hinterste Raum links, während der entsprechende Raum rechts erst das Werk des Michelangelo ist (§ 80) und dessen mediceische Gräber enthält; —

Brunellescos Cappella de' Pazzi bei S. Croce (§ 63); —

Michelozzos Schlusskapelle hinter S. Eustorgio zu Mailand (laut Inschrift begonnen 1462; vgl. § 65), wo der kleinere Ausbau mit Cupolette den Pracht-



Fig. 154. Kapelle an S. Eustorgio zu Mailand. (Nach Paravicini.)

sarg des S. Pietro martire enthält; das Äussere ein beachtenswerter Backsteinbau (Fig. 154).

Gradation der ausserdem üblichsten Formen: viereckige Kapelle mit hinausgerückten Wandnischen und kuppelichtem Gewölbe (so die des Kardinals

von Portugal an S. Miniato bei Florenz, 1461—66 erbaut von Antonio Rossellino, geschmückt von den Robbia und Ant. Pollajuolo); —

ähnlich die Sakristei von S. Felicità, 1470, zierliche Pilaster und Gesimse; —

desgleichen zwei Kapellen an S. Pietro dei Cassinensi zu Perugia mit reicher Wandgliederung; wahrscheinlich von dem Florentiner Francesco di Guido, um 1500 (Laspeyres, Fig. 207 u. 208); —

oder mit einer flachen Kuppel; —

oder derselbe Raum mit einem lichtbringenden Ausbau, welcher dann ein Kuppelchen trägt (so einige Kapellen an bolognesischen Kirchen; —

oder man vermag dem Hauptraum selber halbrunde, sogen. Lünettenfenster zu geben; —

oder der Kuppel desselben einen Kreis kleiner Rundfenster; —

oder sogar einen Zylinder mit Fenstern (so die Cappella S. Biagio in SS. Nazaro e Celso zu Verona);

oder es entsteht, indem man die Wände hinausrückt, ein griechisches Kreuz; so ruht in der graziösen Johanneskapelle des Domes von Genua der Cylinder auf 3 Tonnengewölben und einem vordern, triumphbogenähnlichen, noch halbgothischen Eingang.

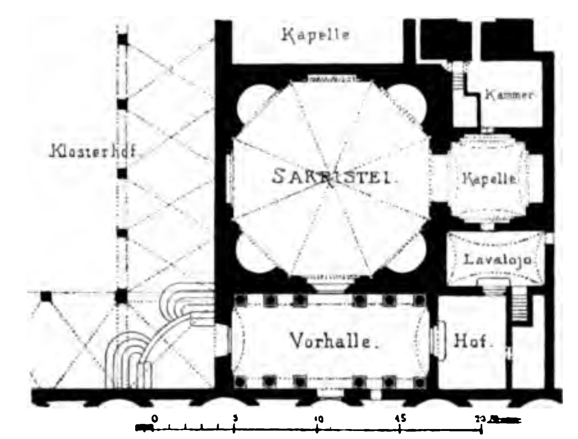


Fig. 155. Sakristei von S. Spirito in Florenz. Grundriss. (Nach Mayreder.)

Das Zierlichste in Venedig: der Chorbau von S. Maria de' Miracoli, 1480—89 von Pietro Lombardo; — die Kapellchen des Guglielmo Bergamasco, sowohl das viereckige mit Ecksäulen und Kuppel an SS. Apostoli, als das sechseckige bei S. Michele 1527—34, ein geistlicher Pavillon.

Die Capp. Colleoni zu Bergamo (§ 5) aussen reich inkrustiert, innen stark verändert.

In den zwei Eingangskapellen in S. Sisto zu Piacenza (§ 74) ist eine grosse Zentralkomposition auf einem Raum zusammengepresst, der mindestens dreimal so gross sein müsste.

Achtecke: die Sakristei Cronacas (§ 64, Fig. 155 u. 156), — und die des Bramante bei S. Satiro zu Mailand (Fig. 157), auf engem, rings eingeschlossenem Raum, mit Nischen unten, einem herrlichen Fries in der Mitte, einem zierlichen obern Umgang und dem schönsten Oberlicht. „E perchè veniva ad essere oscura, come quella che era triplicata, escogitò luminarla d'alto.“ Anonimo di Morelli (§ 136).

Im XVI. Jahrhundert wird das griechische Kreuz oder wenigstens ein System von vier Bogen mit Hochkuppel die beliebteste Form für Prachtkapellen. Rafael gab ihr die höchste Vollendung in der Capp. Chigi (Fig. 158) an S. Maria

del popolo zu Rom (die schräglaufenden Pfeiler mit ihren Nischen und den trapezoidischen Pendentifs sind bereits ein St. Peter im Kleinen). Auch der Barockstil offenbart an solchen Bauten seinen besten Schönheitssinn: Kapellen Sixtus V. und Pauls V. an S. Maria Maggiore, Capp. Corsini am Lateran.

Michelangelos Sagrestia nuova (oder mediceische Kapelle) an S. Lorenzo in Florenz (Fig. 159) schliesst sich dagegen in der Anlage wieder an das Motiv

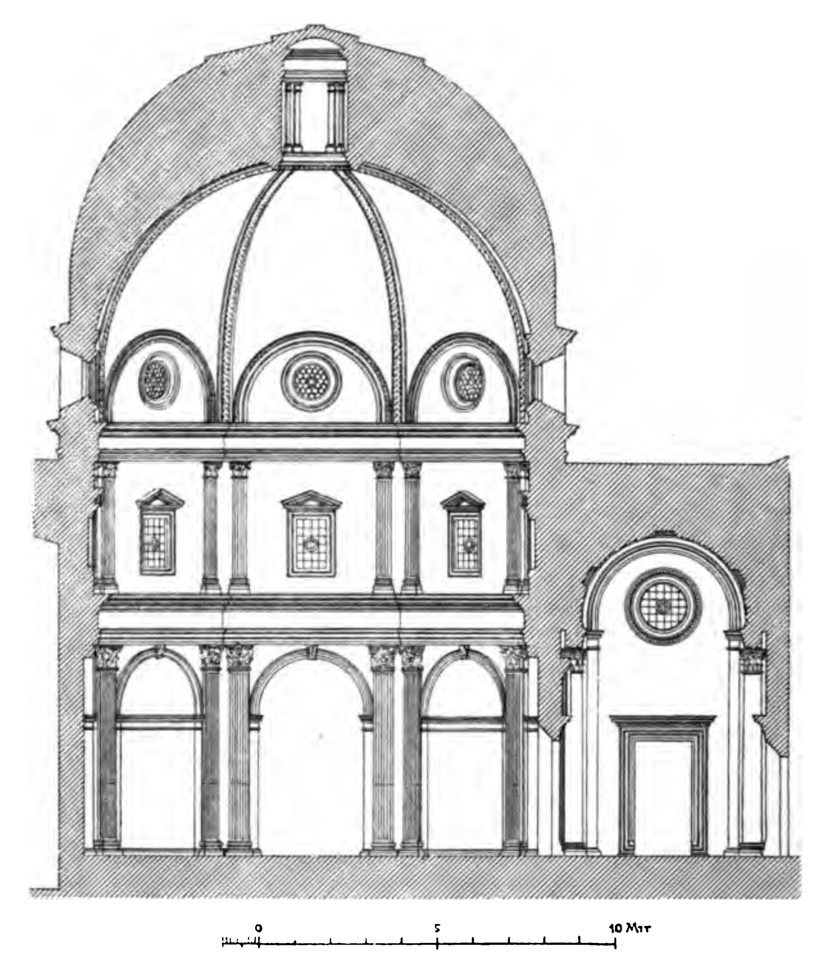


Fig. 156. Sakristei von S. Spirito in Florenz. Durchschnitt. (Nach Mayreder.)

Brunellescos und Michelozzos an, erreicht aber in den kubischen Verhältnissen und in der allgemeinen Wirkung (trotz schwerer Willkür des Details) die allergrösste Schönheit. Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Sarkophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen, Thüren und Fenster vormodelliert. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen. (Doch sind eine ganze Anzahl von Nischen, für Statuen bestimmt, leer geblieben; Vasari VII, p. 203, Nota 2 [Le M. XII, p. 214, Nota], v. di Michelangelo, und die Madonna und die beiden Heiligen waren ursprüng-

lich für eine andere Stelle bestimmt. Und sogar für die Sarkophage ist durch H. Grimm eine ursprünglich andere Form und Anordnung wahrscheinlich gemacht; doch möchte Michelangelo auch die jetzige wohl selber vorgezeichnet oder wenigstens gutgeheissen haben.)

Ausserdem kommen auch einige Rundkapellen aus dem Anfang des XVI. Jahrh. vor: Capp. S. Giovanni im Dom von Siena (Fig. 160), Capp. Carac-



Fig. 157. Sakristei von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)



Fig. 158. Cap. Chigi in S. Maria del Popolo. (Nohl.)

cioli in S. Gio. a Carbonara zu Neapel (1516, sehr hübsch); dann die schon genannte Kapelle Sanmichelis an S. Bernardino zu Verona, das Meisterwerk dieser Art, vgl. § 67, Fig. 100 u. 101.

§ 81.

Das Äussere der Langkirchen.

Die Durchbildung des Äussern an den Langkirchen, abgesehen von der Fassade und vom Chor- und Kuppelbau, der vom Zentralbau entlehnt wird, blieb im Ganzen ziemlich vernachlässigt.

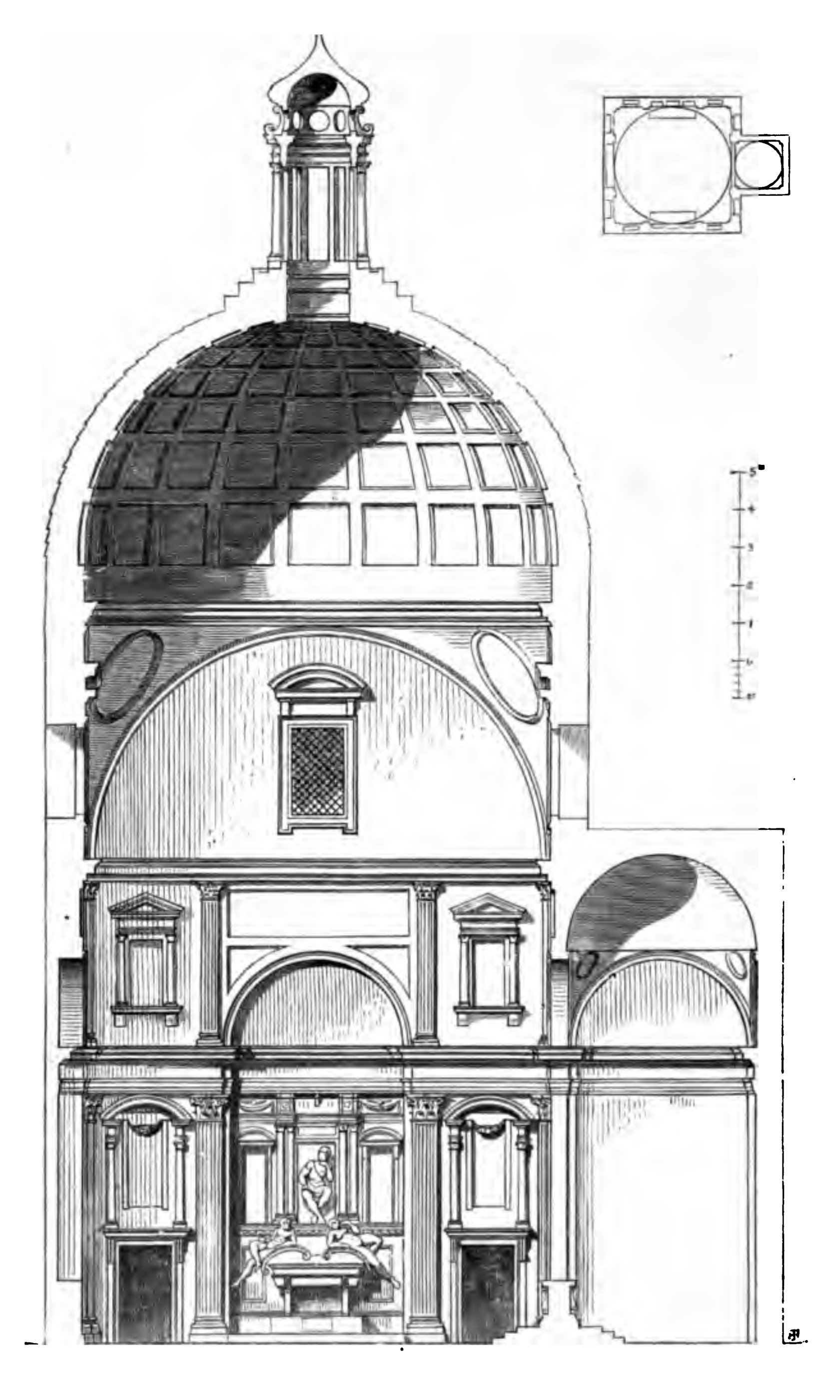


Fig. 159. Mediceische Kapelle bei S. Lorenzo.

Neben dem in § 68 erwähnten Grunde kam sehr in Betracht: die häufige Durchbrechung der Langseiten durch Anbau von Kapellen; auch wirkte das Nichtvollenden der Fassaden übel auf die Langseiten zurück.

Brunellesco gab der Basilika S. Lorenzo (Fig. 161) eine einfach schöne Bekleidung von Pilastern (an den Kapellenreihen), Wandbändern und Konsolen, letztere vielleicht auf Anregung von S. Frediano in Lucca hin; ähnlich an der Badia bei Fiesole.

Sonst ist die Bekleidung mit Pilasterordnungen an den Mauern der Nebenschiffe und auch wohl noch des Oberbaues nur in sehr wenigen Beispielen des XV. Jahrhunderts vorhanden: S. Severino zu Neapel (von Mormandi, 1490), das Kirchlein des Pontanus ebenda (1492), einige oberitalienische Backsteinkirchen u. s. w. Selbst in Venedig hat nur S. Maria de' miracoli auch an den Seiten die volle Prachtinkrustation mit Pilastern.



Fig. 160. Dom von Siena. Cap. S. Giovanni. (Nohl.)

Von hohem und einzigem Werte: die weissmarmorne Kathedrale von Como. Die musterhaft vollständige Inschrift am äussern Chorende: Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari coeptum est MCCCLXXXXVI. Huius vero posterioris partis iacta sunt fundamenta MDXIII, XXII. Decembris, frontis et laterum iam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat. — Gothisch begonnen und langsam von der Fassade her gebaut, bleibt das Langhaus im Innern gothisch, doch so, dass die anfangs engen Intervalle weiter und schönräumiger werden; aussen Umdeutung in einen prachtvollen Renaissancebau, teilweise nach Angabe Bramantes (Südportal, datiert 1491, drei benachbarte Fenster und Gesimse), vgl. v. Geymüller. Entwürfe. S. 39 ff. Die vortretenden Streben erhalten Sockel und Kranzgesimse in freier antiker Bildung, darüber statt der Spitzthürmchen kandelaberartige Prachtzierden von sehr viel schönerer Form als alle ähnlichen französischen Übersetzungen aus dem Gothischen; die Wandflächen mit Rahmenprofilen umfasst. Querbau und Chor, der Bau Rodaris seit 1513, mit polygonen Abschlüssen, eines der schönsten Bauwerke Italiens, aussen mit den Formen des Langhauses in gereinigter und veredelter Gestalt (die Kuppel modern). — Vgl. v. Bezold, Deutsche Bauzeitung 1885.

Im Verlauf des XVI. Jahrhunderts wird die Pilasterbekleidung der Langseiten zwar zur Regel, aber meist in kalter und gleichgültiger Form. Seit Michelangelos korinthischer Ordnung und oberer Attika am Äussern von St. Peter (einem Motiv von streitigem Werte) hatte der Barockstil ein Vorbild für Eine Pilasterordnung, sowie seit S. Fedele in Mailand (von Pellegrini) für zwei Halbsäulen- oder Pilasterordnungen übereinander.

Häufig jetzt statt der Pilaster etwas vortretende Streben, auf welche dann vom Oberschiff ähnliche Voluten niederrollen wie die der Fassade (§ 69, 70).

Einzelne besonders reiche Anlagen haben am Dachrand eine durchgehende Balustrade. An St. Peter war eine solche schon von Michelangelo beabsichtigt, und die wenigen Stellen, wo sie wirklich ausgeführt ist, zeigen, wie sehr auf ihre Wirkung gerechnet war (§ 66).

§ 82.

Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau.

Die Renaissance verlässt sich beim Kirchenbau darauf, dass durch Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindruckes ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzubringen sei. Sie bedarf keines sakralen Stiles (§ 61, 62); ihr souveränes Werk zumal, der Zentralbau, wäre ein Heiligtum in ihrem Sinne auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchweihe.

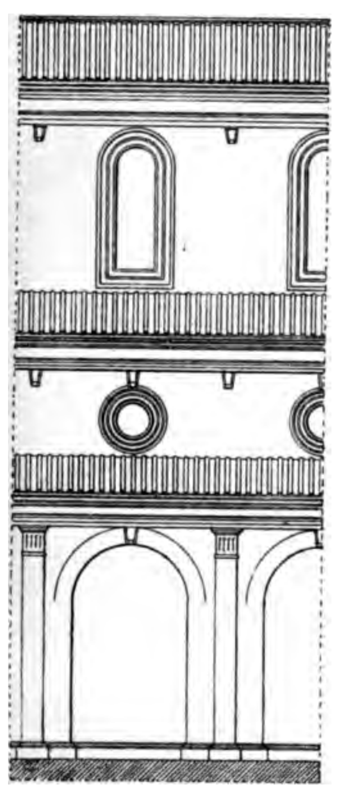


Fig. 161. S. Lorenzo in Florenz. Theilaufriss der Langseiten. (Nach Bühlmann.)

Alberti, de re aedificatoria L. VII, c. 3, 5, 10, 12, 13, 15, gibt dies Gefühl stärker heidnisch gefärbt als ein anderer. In den Tempel steigt das Göttliche (superi) nieder, um unsere Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen. Sollte aber auch das Göttliche sich um der Menschen hinfälliges Bauwesen nicht kümmern, so trägt es doch viel für die Frömmigkeit aus, dass die Tempel Etwas an sich haben, was das Gemüt erfreut und durch Bewunderung fesselt. Der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, dass er laut ausrufen möchte: Dieser Ort ist Gottes würdig! — Die Wirkung soll eine solche sein, dass man ungewiss bleibe, ob die Kunst oder der Verewigungssinn grösser gewesen. — Die Lage verlangt er isoliert, in der Mitte eines Platzes oder breiter Strassen, auf hohem Unterbau. Im Innern redet er dem Einen Altar das Wort, sintemal das Sakrament von den Liebesmahlen der ersten Christen abstamme und erst die spätere Zeit „Alles mit Altären vollgepfropft“ habe. Auch seine Lobrede auf nächtliche Beleuchtung ist vielleicht eine urchristliche Reminiscenz, obgleich er dabei von den Alten redet, welche „in den Schalen ihrer Kandelaber grosse wohlduftende Flammen anzündeten“.

Höchst bezeichnend für die Herrschaft der Bauform ist seine Polemik gegen Fresken, welche höchstens in die Vorhalle gehören; statt derselben verlangt er Tafelbilder und noch lieber Statuen für das Innere. Zweimal empfiehlt er die Inkrustation, vielleicht nur, um den Fresken zu entgehen (vgl. § 265).

Die Fenster verlangt er mässig gross und in der Höhe, so dass man durch dieselben nur den Himmel erblicke. Ja der Schauer eines gewissen Dunkels vermehre die Andacht. (Vgl. Thom. Morus, Utopia, ed. Basil. 1563, p. 146.)

(Gleichzeitig, gegen 1450, spricht M. Savonarola sogar von einem Verhältnis der dunkeln Gassenhallen zur andächtigen Stimmung, und zwar bei Anlass von Padua; bei Murat. XXIV, Col. 1179. Dagegen rühmt Pius II., Comment. L. IX, p. 431, an seiner Kirche zu Pienza die Helligkeit.)

§ 83.

Die Symmetrie des Anblickes.

Zu dem beabsichtigten Eindruck gehört vor Allem, dass die Symmetrie des Anblickes (§ 30) wenigstens im Innern nicht gestört werde. Das XV. und

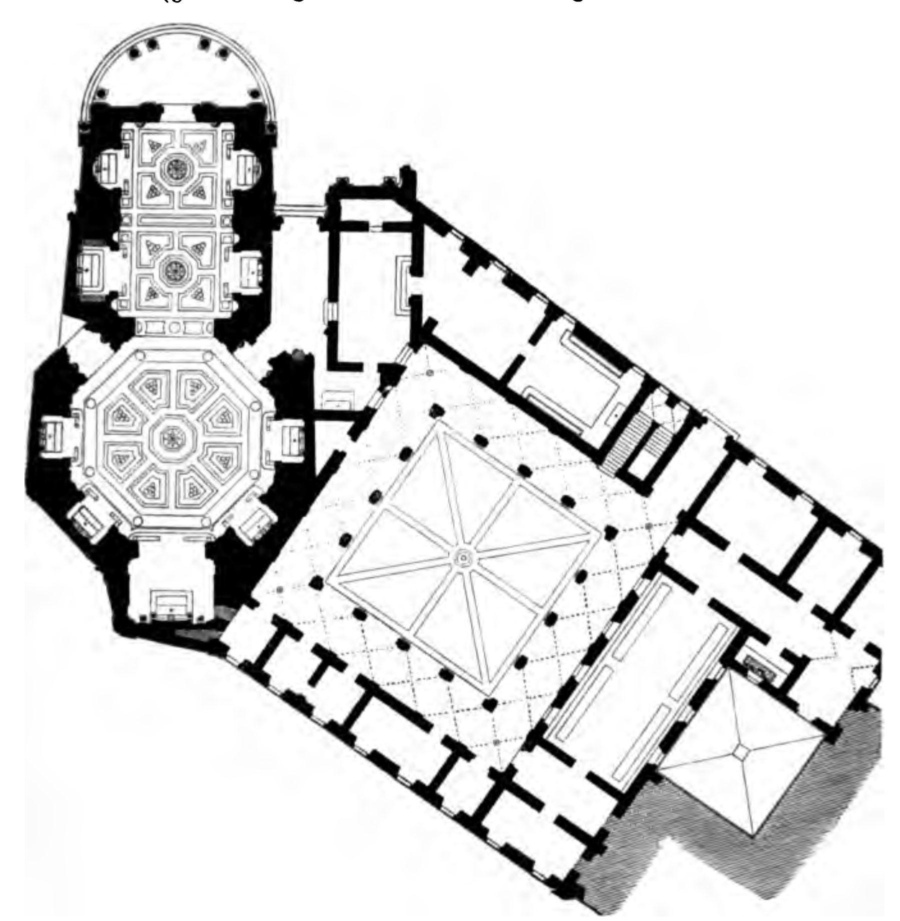


Fig. 162. S. Maria della Pace. (Nach Letarouilly.)

XVI. Jahrhundert bringen derselben sowohl in schon bestehenden Kirchen als auch in Neubanten sehr namhafte Opfer. Die Schwesterkünste sollen sich zwar einfinden, aber der architektonischen Gesamtwirkung unterordnen.

Die bisherigen Kirchen waren voller Einbauten, z. B. vortretender Grabmäler und Altäre; man „repurgierte" sie und stellte für die Neubauten strenge Gesetze auf.

Schon 1391 wurde im Dom von Florenz die Errichtung eines Prachtaltars am zweiten Pfeiler rechts nur gestattet, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler und keine Wappen daneben aufgehängt würden; Gaye, carteggio I, p. 534.

Im XV. Jahrh. sind namentlich die Päpste streng hierin. Nikolaus V. (1447—1455) verfügte zum Voraus für seinen Neubau von St. Peter, dass keine Gräber, auch nicht von Päpsten und Prälaten, diesen Tempel beflecken sollten; Vitae Papar., hei Murat. III, II, Col. 935.

Pius II. (1458—1464) liess zwar den alten Bau stehen, demolierte aber die sehr ungleichen Kapellen und baute sie nach der Schnur um, wodurch der Anblick des Innern augustior et patentior wurde. Als er für den Schädel des hl. Andreas eine grosse Kapelle anbaute, musste rings Alles weichen, auch Papst- und Kardinalsgräber, welche den Raum der Kirche „willkürlich in Beschlag genommen hatten"; Platina, de vitis pontiff., p. 312; — Vitae Papar., l. c. Col. 985.

In der Kirche seiner neuen Stadt Pienza (§ 8) sollte man gleich beim Eintritt den ganzen dreischiffigen Bau (§ 77) mit allen Kapellen und Altären, wohl beleuchtet und trefflich ausgestattet, wie er war, überblicken; Alles, mit Ausnahme der bunten Gewölbe, hatte entweder die Steinfarbe oder einen ganz hellen Ton; auch hier waren die Fresken ausgeschlossen (vgl. § 82) und die Malerei auf die Tafeln der Altäre, Werke sienesischer Meister beschränkt, und dabei hatten die ziemlich grossen Fenster nur weisses Glas. In Pienza selbst erliess Pius 14. September 1462 eine Bulle im Zwölftafelstil: Niemand solle hier, abgesehen von der Kapitelsgruft, einen Todten begraben, Niemand die helle Farbe der Wände und Pfeiler verletzen, Malereien anbringen, Tafeln aufhängen, Kapellen anbauen oder mehr Altäre errichten als die, welche da seien etc. Vgl. obige Stellen und: Pii II. Comment. L. IX, p. 430 ss.

Sixtus IV. (1471—1484) „reinigte" nochmals St. Peter und den Lateran und machte St. Peter heller durch Erneuerung der Fenster aus dünnen Marmorplatten und Glas; Vitae Papar., l. c. Col. 1064.

Dieser Geist der Regelmässigkeit wurde namentlich in Toscana zur Zeit des Herzogs Cosimo I. und zum Teil durch ihn vielen alten Kunstwerken verderblich (§ 56).

Der Dom von Pisa, bis 1540 voll alter Altarwerke verschiedener Herkunft und Grösse, erhielt jetzt lauter Altäre von gleichmässiger Marmoreinfassung, in deren Gemälden (von meist untergeordneten Leuten) nur dieselben Heiligen vorzukommen brauchten wie auf den entsprechenden frühern Bildern: Vasari V, p. 127 (Le M. IX, p. 45), v. di Sogliani.

Auf Cosimos Befehl mussten auch die neuen Altäre in S. Maria novella zu Florenz den Pfeilerintervallen entsprechen. Er liess den Dom austünchen. Vasari VII, p. 417 (Le M. I, p. 54) in seinem eigenen Leben; — VI, p. 141 (Le M. X, p. 299), v. di Bandinelli.

Auch der Geist der Gegenreformation war der „Purifikation" der Kirchen sehr günstig. Carlo Borromeo fand in seinem Erzbistum Mailand manche Kirche überfüllt vor: pomphafte Denkmäler ragten hoch empor sogar über den Altären, oder sie schwebten über den Häuptern der Andächtigen (auf Konsolen oder

untergestützten Säulen): dazu die Masse der aufgehängten Waffen und Fahnen: dies Alles wurde entfernt, damit die Kirchen nur noch dem Gottesdienst gehörten. Ripamonti, bei Graevius, Thesaurus Ital. II, II, Col. 892.

Bei diesem Anlass ist noch der schon früh vorkommenden Scheinerweiterung des Raumes durch perspektivisch einwärts vertiefte Verzierung der Wand zu gedenken. Bramante ging dieser Grille zweimal nach, in der Scheinhalle über dem Hochaltar in S. Satiro zu Mailand und in den Nischen der Incoronata zu Lodi, wenn er hier an dem Entwurfe des Battagio beteiligt war (vgl. § 65).

X. Kapitel.

Klöster und Bruderschaftsgebäude.

§ 84.

Die Klöster im Norden und im Süden.

In den Klosteranlagen hatte schon das Mittelalter eine ziemlich hohe Vollkommenheit erreicht. Auch haben dieselben im Norden nicht selten eine grössere monumentale Ausbilduug aufzuweisen als irgendwo in Italien vor der Renaissance.

Die bekannte Gesamtheit von Räumen: Kapitelhaus, Dormitorium, Refektorium, Scriptorium, Wohnung des Abtes oder Priors, Kreuzgänge, Vorratsgebäude, Krankenwohnung, Gastwohnung, Ställe u. s. w., — im Klosterplan von St. Gallen (820) noch über ein grosses Quadrat hin verzettelt; —

schon eine mehr geschlossene, von römischen Villen abgeleitete Anlage hatten vielleicht im IX. Jahrhundert die stattlichsten Klöster Italiens: Farfa und Nonantula; Historia Farfens., bei Pertz, Monum. XIII, p. 530, 533, 546; —

im XII. Jahrhundert dagegen war bereits der Norden im Vorsprung für die Grösse der Anlage sowohl als für die monumentale Durchführung. Vgl. Caumont, Abécédaire und die Publikationen des Comité historique des arts et monuments. Eine belgische Abtei hatte z. B. schon gleiche Scheitelhöhen für den ganzen Hauptbau; Gesta abbatum Trudonens., bei Pertz, Monum. XII, beim Umbau seit 1160.

In Italien wird aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum ein Klosterbau vom Rang der reichern nordischen Abteien nachzuweisen sein. Eine catonische Stimme für Einfachheit der Klöster und selbst ihrer Kirchen Matteo Villani L. VIII, c. 10.

Indes besass der italienische Klosterbau ein Element, welches ihm mit der Zeit jede grosse und freie Kombination sehr erleichterte, nämlich die Säulenhalle statt des geschlossenen, bloss mit Fenstern und Thüren nach aussen geöffneten Kreuzganges.

Auch bei geschlossenen Gängen mit Brustwehrmauern, wie z. B. den Klosterhöfen am Lateran und an St. Paul (§ 16), und sogar bei eigentlichen

Mauern mit Fenstern, z. B. dem Camposanto zu Pisa bleibt der Einfall von Licht und Luft beträchtlich stärker als im Norden.

Weit das häufigste aber sind seit der Römerzeit die offenen Bogenhallen; mit antiken Säulen z. B. die prächtigen Atrien der Dome von Capua und Salerno, welche wir wohl hier mit anführen dürfen (XI. Jahrh.). In Klosterhöfen von Rom sind hie und da antike Säulen vernutzt; so bei Araceli.

Der Charakter der offenen Halle, von Säulen oder Pfeilern, häufig in zwei, ja drei Stockwerken, liegt hier wesentlich darin, dass sie, wie die Hofhalle eines weltlichen Gebäudes, als lebendig geöffnete Gestalt des Klosterbaues, sich gleichsam von selber verstand,

während der nordische Kreuzgang (stets nur Erdgeschloss mit keinem oder einem bescheidenen, geschlossenen Obergeschoss) einen besonderen, abgeschlossenen Raum bildete;

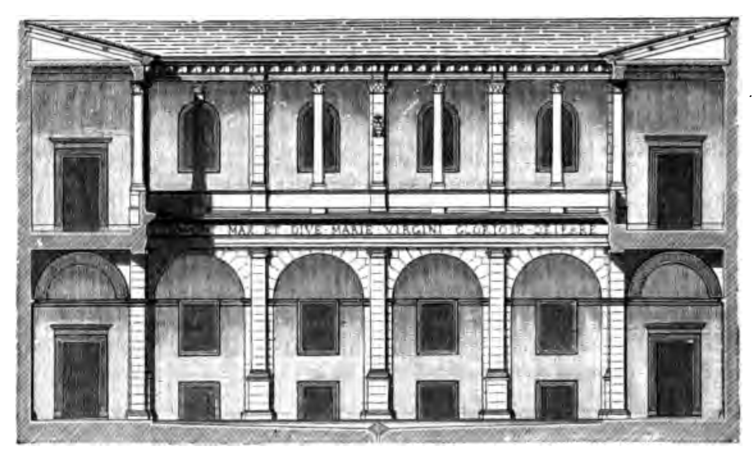


Fig. 163. Hof an S. Maria della Pace. (Nach Letarouilly.)

dass sie ferner bei geringerem Aufwand eine sehr viel grössere Freiheit der Anordnung, namentlich der Intervalle gestattete, und dass der Inhalt der Halle (Fresken, Grabmäler) auch vom Hofe aus sichtbar war.

Während ferner das nordische Kloster bloss Einen Kreuzgang hat, wird in Italien die Halle um alle Höfe herumgeführt und dient als Ausdruck auch für einzelne Gänge in allen Teilen und Stockwerken des Klosters. Hauptbeispiele der gothischen Zeit: die Höfe des Santo zu Padua; die Höfe und Aussengalerien etc. an S. Francesco zu Assisi. — Alla Quercia zu Viterbo über einem gothischen Erdgeschoss eine schöne obere jonische Halle von Danese di Cecco aus Viterbo (um 1500).

§ 85.

Übersicht des Klosterbaues.

Die Renaissance bekam in Italien wieder grössere und prächtigere Klöster zu bauen als die nordischen des XV. Jahrhunderts sind. Die treffliche rationelle Anlage und die Schönheit und Vielgestaltigkeit ihres Hallen-

baues geben denselben eine hohe Bedeutung. Einzelne Haupträume des Innern erreichten hie und da eine Ausbildung, welche schon damals als klassisch galt.

Die damalige Zerrüttung des Benediktinerordens im Norden ist bekannt. — Für Italien kommen ausser den grossen Carthausen, Camaldulenser- und Cassinenserklöstern wahrscheinlich auch in künstlerischer Beziehung Vallombrosa und Alla Vernia in Betracht, die dem Verf. nicht bekannt sind.

Der Hallenbau, auf Säulen oder Pfeilern, schafft aus dem Kontrast der Stockwerke — mag das Obergeschoss eine Mauer mit Fenstern oder wieder eine Halle sein —, aus dem Längen- und Breitenverhältnis zur Höhe, aus den dichten oder weiten Intervallen, aus der Behandlung der Bogen. Simse und Füllungsmedaillons mit beständig neuer Begeisterung ein edles und zierliches

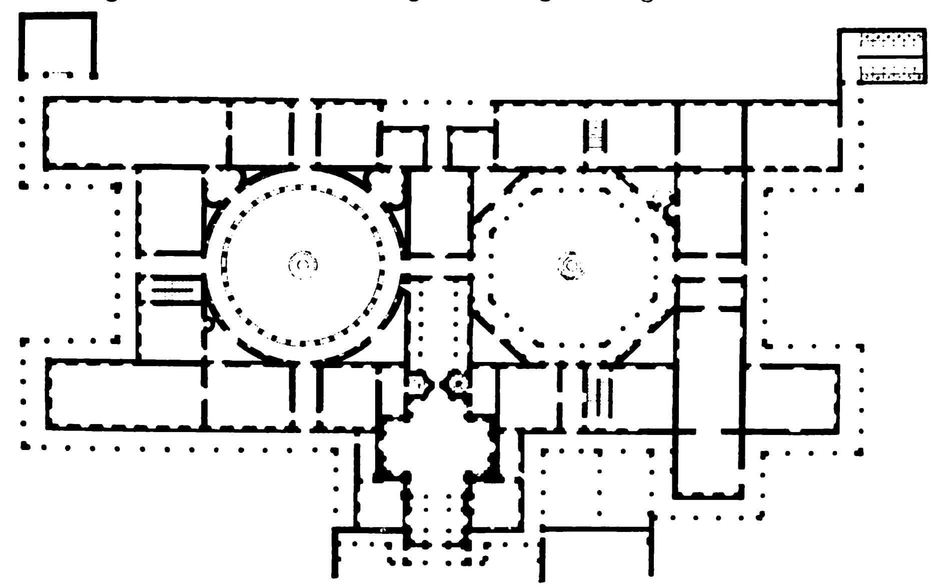


Fig. 164. Entwurf zu einem Kloster, von B. Peruzzi. (Nach Redtenbacher.)

Werk nach dem andern. — Viele einzelne Klosterhöfe aufgezählt in des Verf. Cicerone, a. m. O. — Eine niedrige Brustwehrmauer wurde oft noch beibehalten, etwa um das Eindringen der Nässe vom Hofe oder Garten her zu verhindern.

Besondere Motive: § 35 (Giul. da Sangallo), § 46 (Certosa von Pavia). Für ländliche Chorherrnresidenzen war Brunellescos Badia bei Fiesole ein unübertreffliches Muster; für Dominikanerklöster dasjenige von S. Marco zu Florenz, 1437—1443 erbaut von Michelozzo; Vasari II, p. 439 ss. (Le M. III, p. 277 und 279, Nota), v. di Michelozzo („das am besten entworfene, schönste und bequemste Kloster in Italien"; die Lobsprüche sind relativ, als von einem Mendikantenkloster zu verstehen, denn die höhern Orden bauten viel prächtiger).

Unter Brunellescos Säulenhöfen der schönste: der zweite in S. Croce.

Von Pfeilerhöfen sind unübertrefflich schön und dabei sehr einfach: das Atrium von S. Maria presso S. Celso in Mailand (§ 46), von einem unbekannten Meister, 1514; — ferner der Hof des Bramante im Chorherrnstift bei S. Maria

della Pace zu Rom (Fig. 162 u. 163); zwischen die viel niedrigern Pfeiler des Obergeschosses kommt je eine Säule, also über die Mitte des untern Bogens (wie in einigen bolognesischen Palästen, § 46). Pedanten verurteilten das reizende Motiv, und Serlio, L. IV, fol. 176, bringt es nur mit schüchternen Entschuldigungen wieder vor. Vielleicht von einem nahen Vorgänger Bramantes der ehemalige Klosterhof der Humiliaten in Cremona, jetzt Pfarrwohnung: beinahe dieselbe schöne Anlage, nur als Säulenhof, und vorherrschend in Backstein). An seinen früheren Säulenhöfen, wenigstens an zweien bei S. Ambrogio zu Mailand (jetzt Militärhospital), hatte Bramante dem obern, geschlossenen Stockwerk eine Pilasterordnung gegeben, wo ebenfalls zwei Intervalle auf eines der untern Säulenhalle kommen.

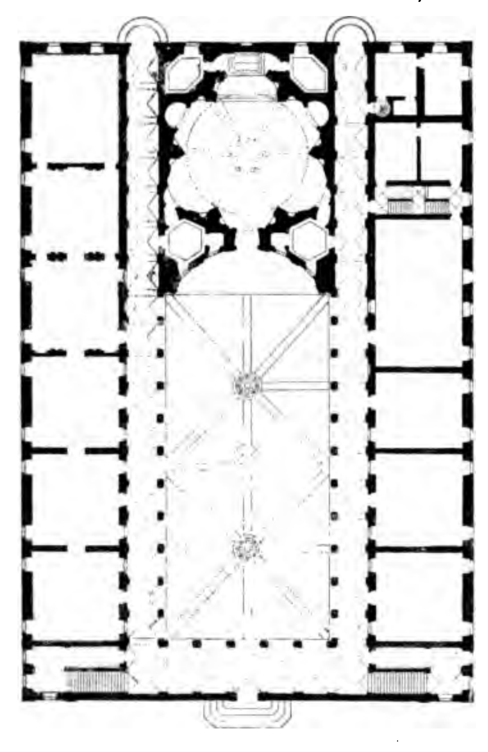


Fig. 165. Sapienza zu Rom. Grundriss. (Nach Gurlitt.)

Von achtseitigen Hallenhöfen (Fig. 164) ist wirklich ausgeführt derjenige in S. Michele in Bosco bei Bologna, noch aus der guten Zeit des XVI. Jahrh.; in den Ecken Pfeiler mit umgebrochenen korinthischen Pilastern; in den Intervallen tragen je zwei Säulen in der Mitte einen Bogen, auf den Seiten gerade Gebälke. (Rings halb erloschene Fresken der Schule der Caracci.)

Schöne Hofzisternen: der Pozzo von S. Pietro in Vincoli zu Rom, 1512; ehemals auch der des Jesuatenklosters bei Florenz.

Berühmte Bibliothekräume: die von Cosimo im Exil gestiftete Bibliothek in S. Giorgio maggiore zu Venedig (1433) und die gewölbte dreischiffige von S. Marco in Florenz (1437—1441), beide von Michelozzo (letztere unverändert vorhanden).[1])

Vgl. den Einblick in die vatikanische Bibliothek, und zwar den unter Sixtus IV. ausgeführten Bau als Hintergrund des bekannten Fresko von Melozzo da Forli in der vatikanischen Gemäldesammlung, wo Platina knieend vor dem Papste dargestellt ist.

Ein berühmtes Refektorium: das von Eugen IV. 1442 in S. Salvatore zu Venedig gestiftete, samt reichskulpiertem Kreuzgang; Sansovino, Venezia, fol. 48. (Jetzt nicht mehr vorhanden?)

[1]) Dieser merkwürdige Bau, ein grosser dreischiffiger Saal, das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die (breiteren) Seitenschiffe mit Kreuzgewölben bedeckt, findet sich bald darauf (1452) ziemlich genau, nur mit einer andern Säulenordnung wiederholt in der Bibliothek von Cesena, der Stiftung eines Malatesta von Rimini. Die Anlage könnte für Bibliotheken eine typische gewesen sein und sich auch anderswo wiederfinden?

Klöster höheren Ranges, zumal auf dem Lande oder in bequemen Städten gelegene, erhielten bisweilen eine gewaltige bauliche Ausdehnung nebst weiten Gartenanlagen.

S. Giustina in Padua, mit seinen fünf Höfen, hatte einst mit seinen Gärten, Wiesen und Fischereien eine Miglie Umfang; ganz von Mauern und Wasser umgeben, mehr castrum als claustrum zu nennen. M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1143. —

Gewaltig gross: S. Severino zu Neapel; S. Ambrogio zu Mailand; Monte Cassino (mit imposantem Atrium) etc.

Sehr vollständig: die Certosen bei Pavia und bei Florenz, letztere mit Ausnahme der Kirche fast ganz Renaissance; der Grundriss bei Grandjean und Famin, archit. toscane, willkürlich verändert. — Die Diokletiansthermen von Rom, S. Maria degli Angeli, umgebaut zur Certosa von Michelangelo, mit seinem (jetzt zum Museum eingerichteten) Hundertsäulenhof.



Fig. 168. Hof der Sapienza zu Rom. Ansicht. (Nohl.)

Von den 1529 zerstörten Klöstern bei Florenz begeisterte Schilderungen bei Vasari III, p. 570 ss. (Le M. VI, p. 33 ss.), v. di Perugino (das Kloster der kunstliebenden Jesuaten, mit einem Durchblick durch alle Hallen bis in den Garten), und bei Varchi, stor. fiorent. III, p. 86 (Kloster S. Gallo).

Bibliotheken, Refektorien und Haupttreppen sind nicht selten im XVII. Jahrhundert dem Kolossalgeschmack des Barockstils zu Liebe umgebaut worden.

Unter den Entwürfen Peruzzis in den Uffizien drei schöne Projekte grosser Klosteranlagen, welche u. a. enthalten sollten: Kirche, Sakristei, Beichtraum, Oratorium, Kapitelsaal, Parlatorium, Refektorien, Kreuzgänge mit Brunnen, Krankenhaus, Herberge, Bibliothek, Wohnung des Wirtschaftsverwalters, Küchen, Speisekammern, Bäckerei, Korn- und Ölspeicher, Waschküche etc., sowie grosse Gärten und Hallen für Sommer- und Winteraufenthalt; vgl. Fig. 164 nach der Reproduktion von Redtenbacher, Bald. Peruzzi und seine Werke, T. 13.

§ 86.

Bischofshöfe und Universitäten.

Von bischöflichen Residenzen, die sich wohl einigermassen den klösterlichen Anlagen nähern mochten, ist aus dem XV. Jahrhundert wenig, aus dem XVI. einiges Treffliche erhalten.

Die von Padua, 1445 vom Bischof Pietro Donato erbaut, übertraf sogar die damaligen päpstlichen Wohnungen; sie enthielt zwei sehr grosse Säle, zwei Kapellen, eine Menge reicher Zimmer, grosse Vorratsräume, Ställe für 50 Pferde, einen prächtigen Garten; Savonarola, l. c. Col. 1171.

Der Bischofshof zu Pienza vielleicht normal für jene Zeit? (Vgl. den Grundriss in § 91 und dazu Allg. Bauzeitung 1882.)

Im erzbischöflichen Palast zu Pisa die Hofhalle in der Art von Brunellescos Klosterhallen, nur in grössern Verhältnissen und weissem Marmor. (Ende XV. Jahrh.) Am Vescovato zu Vicenza im Hof eine zierliche Halle vom Jahre 1494.

Aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts das einfach gute Vescovato zu Pavia.

Aus der Zeit von 1540—1580 die Arcivescovati zu Mailand und Bologna, von Pellegrini, — und zu Florenz, von Gio. Ant. Dosio; ersteres düster, im-



Fig. 167. Hof der Universität zu Genua.

posant (§ 56), in letzterem der bescheidene Hof, nur mit sieben Säulen und ein paar Pfeilern, aber geistreich und anmutig. (Vgl. Sprüche Salom. 9, 1.)

Von den weltlichen Palästen unterscheiden sich solche Gebäude auch aussen durch eine kenntliche, aber schwer zu bestimmende Nuance. Die Bureaux um den Hof herum geben ihnen zum Teil einen Charakter von Verwaltungsgebäuden.

Ebenso nähern sich dem Kloster die Baulichkeiten von Schulen und Universitäten, indem sowohl Konvikte als Komplexe von Hörsälen sich am besten um einen Hallenhof gruppierten.

Aus dem XV. Jahrhundert der Hof der Universität Pisa, den Klosterhöfen Brunellescos entsprechend. — Vom Collegio del Cardinale zu Padua eine unklare Beschreibung bei Savonarola, l. c. Col. 1182. Spanien und England besitzen viel Prächtigeres.

Aus dem XVI. Jahrhundert Sansovinos schöner jetziger Hof der Universität zu Padua 1552, Doppelhalle mit geradem Gebälk; — und der majestätische Hof der Sapienza zu Rom (Fig. 165 u. 166), vielleicht nach einem Entwurf des

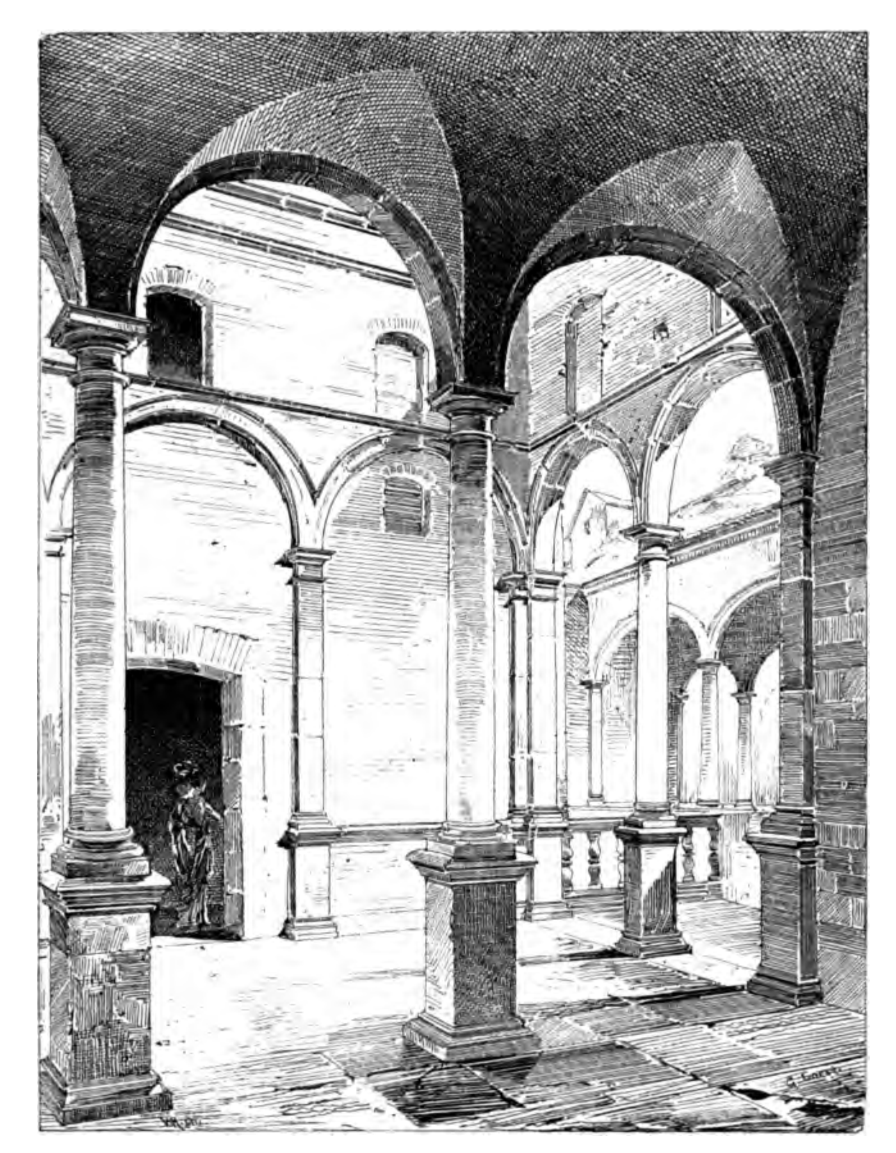


Fig. 168. Hof bei S. Caterina in Siena. (Loesti nach Gnauth.)

Michelangelo; nach der Strasse zu ist das Gebäude charakterisiert durch die geschlossene fensterlose Mauer des Erdgeschosses.

In den Jesuitenkollegien, und zwar schon in den frühesten, sind die Höfe wahre Schulhöfe, und ihre hohen Hallen führen deutlich in Klassen, nicht in Mönchszellen.



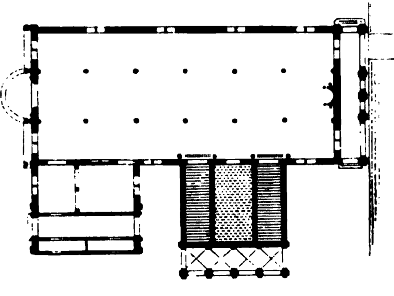


Fig. 169 und 170. Scuola di S. Rocco zu Venedig.

Der früheste grosse: im Collegio romano, von Ammanati; die schönsten des XVII. Jahrhunderts die der Brera in Mailand und der Universität zu Genua (Fig. 167), beides ehemals Jesuitenkollegien.

§ 87.

Bauten der geistlichen Bruderschaften.

Die Konfraternitäten oder Scuole, gestiftet für zünftische Gemeinschaft, für Pflege der Landsmannschaft in einer fremden Stadt, für gemeinsame menschenfreundliche Thätigkeit oder für Zwecke der Andacht, oft sehr reich durch regelmässige Beiträge wie durch Vermächtnisse, zeigten sich nicht nur in prächtigen Aufzügen, sondern auch in monumentaler Gestaltung ihrer Vereinsgebäude.

Man bedurfte irgend einen grossen Hauptraum — sei es geschlossen oder als Hof — zur Versammlung, Beratung, Aufstellung von Prozessionen u. s. w., — einen Altar in diesem Raum oder in einer angebauten Kapelle, — eine Garderobe für Gewänder und Gonfaloni (Fahnen), — bei grösserem Reichtum auch Schreibstuben, Kassenstuben u. s. w.

Unter den Kunstformen für diese Requisite sind zu nennen:

Eine blosse Kapelle, die zugleich als Versammlungsraum dient; überschüssige Mittel z. B. auf eine edelprächtige Fassade verwendet an der Misericordia zu Arezzo, an der Confrat. di S. Bernardino zu Perugia (§ 70), vgl. § 51 und Fig. 44, S. 90).

Oder zwei Oratorien übereinander, in reicher Ausstattung; so S. Bernardino und S. Caterina in Siena; — daneben kleine oder auch mittelgrosse Hallenhöfe; so Peruzzis einfach schönes Höfchen bei S. Caterina (Fig. 168).

Durchschnittsform für Mittelitalien: ein Oratorium und ein Säulenhof; recht schön in S. Giovanni decollato zu Rom und in mehreren Konfraternitäten zu Florenz, besonders lo Scalzo, wo ausser A. del Sartos Fresken auch die geistreiche Anordnung des kleinen Säulenhofes Beachtung verdient: — oder der Verein baut seine Kapelle an einen schon vorhandenen Klosterhof, z. B. die Capp. de' Pittori im Kloster der Annunziata daselbst.

In Venedig früher nur einfache grosse Säle, angefüllt mit den Tafelbildern der altvenezian. Schule; Sabellicus, de situ venetae urbis, L. I, fol. 84; L. II, fol. 87. Später wird der Bau zum geschlossenen Palast, der, abgesehen von Nebenräumen und Treppe, aus einer grossen unteren Halle und einem ebenso grossen oberen Saal mit Altar besteht: Scuola di S. Marco 1485, unten Säulenhalle mit Holzdecke; — Scuola di S. Rocco seit 1517 (Fig. 169 u. 170), unten ein mächtiger Saal wie oben, höchste Pracht der Dekoration, mit einer Fülle von Tuchbildern auch an den Decken; — bei S. Giovanni Evangelista ein zierlicher Vorhof von 1481; die übrigen Scuole fast alle erst aus der Barockzeit. — In Scuola di S. Rocco die schönste Treppe.

Die korporative Einrichtung und Bedeutung der venez. Scuole: Sansovino, Venezia, fol. 99 ss., eine Hauptstelle, die wir ungern übergehen. Vgl. fol. 57 die Konfraternität der Lucchesen, welche ihr Lokal schon im XIV. Jahrhundert bestmöglich ausgestattet hatte.

Ausserdem stifteten die Scuole noch oft Kunstwerke aller Art in die Stadtkirchen, ganz wie die Zünfte; etwa ein heiliges Grab in den Dom der betreffenden Stadt (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 390, zum Jahre 1500); oder ein Gemälde oder Relief, auf welchem die oft zahlreichen Vorsteher der

Brüderschaft knieen unter dem von Engeln ausgespannten Mantel der Gnadenmutter (Vasari I, p. 682 (Le M. II, p. 189), v. di Spinello; V, p. 165 (Le M. IX, p. 75), v. di Rosso), oder vor einer thronenden Madonna mit Schutzheiligen, oder zu beiden Seiten eines leidenden Christus (Fresko des Luini in der Ambrosiana zu Mailand).

XI. Kapitel.

Die Komposition des Palastbaues.

§ 88.

Rückblick auf den früheren Palastbau Italiens.

Die Zivilbaukunst der Renaissance, welche bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker thatsächlich beherrscht, besass ihre wichtigste Eigenschaft, die regelmässige Anlage, als Erbschaft aus der italienisch-gothischen Zeit (§ 21).

Das heutige Bauen regelmässiger Häuser und Paläste mit nordisch-gothischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe.

Verpflanzt man aber schon venezianische Gothik nach dem Norden, welche mit der Regelmässigkeit allerdings in Harmonie steht, so bleibt man damit nicht deutsch-nationaler als wenn man die reifere Gestaltung derselben Triebkraft, die Renaissance, wieder adoptierte.

In nordisch-gothischen Formen möge man unsymmetrisch bauen, wozu wir Glück, Geld und den wahren Humor wünschen, sowie gänzliche Freiheit von englisch-gothischem Detail, da auf dem Kontinent die anmutigere und flüssigere Ausdrucksweise für dieselben Gedanken an manchen spätgothischen Zivilbauten, freilich zerstreut, zu finden ist.

Der italienisch-gothische Palastbau hatte von vornherein mit dem Bergschloss und seinem meist unvermeidlich unregelmässigen Grundplan nichts zu thun gehabt, da seit dem XI. Jahrh. die Hauptwohnungen des Adels immer in den Städten gewesen waren.

Er zuerst hatte die Fronten gerade gezogen und nicht beliebig gebrochen; — er hatte für alle Räume eines Geschosses dasselbe Niveau festgehalten, so dass man nicht aus einem Zimmer über halsbrechende Stufen in das andere gelangen musste; — er hatte regelmässige Korridore an den Gemächern herumgeführt und sich nicht auf schmale, winklige Gänge und auf beständiges Aushelfen mit Wendeltreppen verlassen. Bereits war die Einheit der Fronte und des Grundplans die Mutter aller andern Einheit und Baulogik.

Für den vornehmen Privatbau galt bereits ein gewisses Mass höherer Form und Ausstattung als unerlässlich, wenn auch im XIV. Jahrh. der Name Palast noch ganz den fürstlichen und öffentlichen Gebäuden vorbehalten ist.

(Ein fester, für ganz Italien gültiger Sprachgebrauch existierte auch im XV. Jahrh. und später nicht, wohl aber für einzelne Städte. Im Diario ferra-

rese, bei Murat. XXIV., bes. Col. 220, 337, 390 wird durchgängig scharf unterschieden zwischen palazzi, palazzotti und case. In Venedig hiess offiziell alles, mit Ausnahme des Dogenpalastes, nur casa, thatsächlich aber nannte man sehr viele Privatgebäude palazzi; Sansovino, Venezia, fol. 139.)

§ 89.

Entstehung gesetzmässiger kubischer Proportionen.

Der Theoretiker Alberti gibt statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur ein Programm für den Inhalt desselben. Ausserdem aber stellt er nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die kubischen Verhältnisse der einzelnen Binnenräume auf.

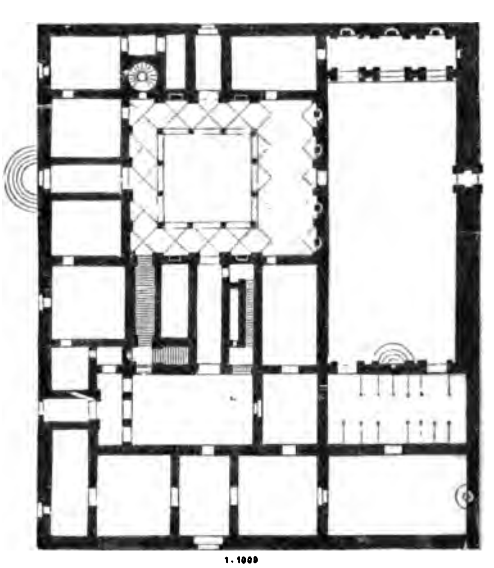


Fig. 171. Pal. Riccardi zu Florenz. Grundriss.

Das Gemeingut der Palastanlage, das sich schon seit dem XIV. Jahrh. von selbst verstand, mochte ihm nicht des Mitteilens wert erscheinen. Er selber baute wenigstens Pal. Ruccellai. Vgl. § 30, 40.

Die Hauptstellen: de re aedific. L. V, c. 2, 3, 18; L. IX, c. 2, 3, 4. Es scheint mehr ein Bauherr als ein Baumeister zu sprechen. (Vgl. Kultur der Renaiss. S. 135, 140, 398 u. Anm.) Er verlangt mancherlei, sowohl Zweckmässiges als Schickliches, aber er gibt keine Lösung und möchte am liebsten alles zu ebener Erde bauen, da die Treppen die Gebäude nur stören, scalas esse aedificiorum perturbatrices. Gegenüber der florentinischen Sitte und Notwendigkeit des Hochbaues blieben dies natürlich blosse Wünsche.

Die kubischen Raumgesetze bespricht er nicht bei Anlass des Palastes, sondern bei der Vorstadtvilla (IX, 3), was für unsere Betrachtung keinen Unterschied macht. Wenn auch er und andere sich thatsächlich kaum daran banden, ja wenn es sich um ein blosses Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum erstenmal ganz deutlich bewusst als die Architektur des Raumes und der Massen. Aus einer Menge von Angaben mögen einige Proben folgen. Alberti gibt die Proportionen modifiziert, je nachdem die Räume rund oder quadratisch, flachgedeckt oder gewölbt sind. Grössere oblonge, rechtwinklige Räume erhalten, wenn gewölbt, $^5/_4$ Diam. Höhe, wenn flachgedeckt, $^7/_5$ Diam. Höhe — beide Male unter Voraussetzung, dass die Breite zur Länge sei wie 1 zu 2, denn bei 1 zu 3 träten wieder andere Verhältnisse ein. Bei grossen Dimensionen gelten überdies andere Proportionen als bei kleinen, weil der Gesichtswinkel ein anderer ist. Höfe sollen höchstens doppelt so lang als breit sein. Zimmer am besten $^1/_3$ schmaler als lang. Proportionen wie

3 oder 4 zu 1 geben schon nur noch Hallen (porticus) und auch da werde man das Verhältnis von 6 zu 1 kaum überschreiten dürfen. An die Schmalseite eines Raumes gehört Ein Fenster, welches entweder entschieden breiter als hoch oder entschieden höher als breit sein muss. (In der That blieb das gleichseitige viereckige Fenster aus den Hauptstockwerken verbannt und wurde nur als Luke im Fries oder als Gitterfenster eines absichtlich sehr strengen Erdgeschosses mit Rustika angewandt.) Ist das Fenster höher als breit, so soll seine Öffnung $1\frac{1}{2}$ mal so hoch als breit sein und nicht über $\frac{1}{3}$ und nicht unter $\frac{1}{4}$ der ganzen innern Wandfläche betragen; sie soll beginnen zwischen $\frac{2}{9}$ und $\frac{4}{9}$ der Zimmerhöhe über dem Boden. Ist das Fenster breiter als hoch und also auf zwei Säulchen gestüzt, so muss seine Öffnung zwischen $\frac{1}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der Breite der Wand betragen. An die Langwand gehört womöglich eine ungerade Zahl von Fenstern, etwa 3 wie bei den Alten, man teile die Wand in 5 oder

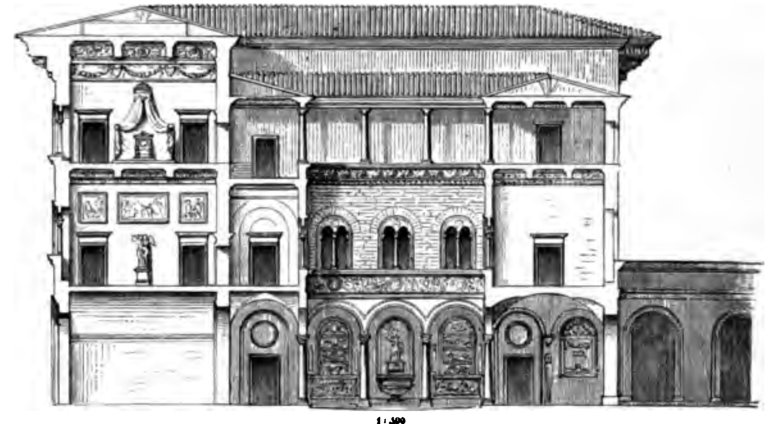


Fig. 172. Pal. Riccardi zu Florenz. Durchschnitt.

7 Teile und setze in 3 derselben die Fenster, deren Höhe $\frac{7}{4}$ oder $\frac{9}{5}$ der Breite betragen soll u. s. w.

Verglichen mit den dürftigen ähnlichen Angaben bei Vitruv (L. VI, c. 4 bis 6), der weder Gewölbe noch Fenster mit in Rechnung zieht, zeigt sich hier ein ungemein grosser Fortschritt.

§ 90.

Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance.

Die ideale, allgemeine Aufgabe des Zivilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besondern und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit untereinander bestimmte Stilgruppen bilden können.

Der Palazzo in diesem bestimmten Sinne ist ein monumentaler Bau, an welchem jede oder wenigstens die Hauptfronte nur Einen Gedanken, diesen aber mit der vollsten Kraft ausspricht, und dessen Grundplan in einer regelmässigen geometrischen Form beschlossen ist.

Dieser Einheit fügen sich auch die einzelnen Zwecke, die unter Einem Dache erreicht werden sollen, mindestens ebenso gut als einer verzettelten Anlage; auch lohnte es bei der Gleichartigkeit der Aufgabe der Mühe, die günstigern Arten der innern Anordnung immer zweckmässiger und schöner auszubilden und zum Gemeingut zu machen.

Einen Organismus im strengern Sinne kann man von dem Palazzo nicht verlangen, da das Viele und Verschiedene, das er umfasst, sich eben nicht als

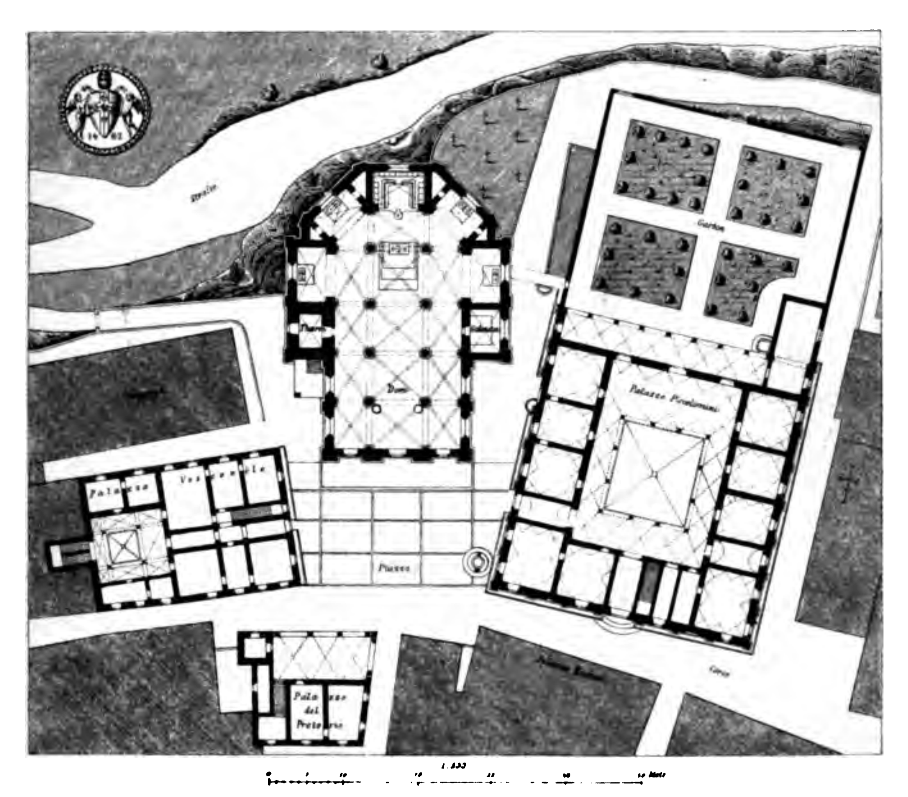


Fig. 173. Dom und Paläste in Pienza. Grundriss. (Nach Mayreder.)

Vieles, als Kongregat ausdrücken darf, sondern einer grossen künstlerischen Fiktion unterthan wird.

Bald nach Anfang des XV. Jahrhunderts, noch unabhängig von dem Formalen der Renaissance, zeigt sich eine Bewegung im Palastbau, welche wesentlich auf einen Fortschritt im Zweckmässigen und Bequemen hinstrebte.

Vgl. bei Milanesi II, p. 144 den wichtigen Brief des in Bologna weilenden Jacopo della Quercia 1428 an die Behörden seiner Heimat Siena, welche sich bedeutender Bauten halber um einen Meister erkundigte: der Betreffende, Giovanni da Siena, sei beim Marchese (Nicolò) von Este in Ferrara mit 300 Dukaten jährlich und freier Station für 8 Personen zum Bau eines grossen und starken Schlosses in der Stadt angestellt, „kein Meister mit der Kelle in der Hand, sondern ein chonponitore e giengiero, d. h. Ingenieur"; in Bologna selbst sei

der treffliche Fioravante, der den zierlichen Palast des Legaten und in Perugia das Schloss des Braccio da Montone gebaut habe; in der Form neige er sich mehr als der andere dem pelegrino zu, d. h. dem damals Fremden, Neuen, der Renaissance (wie es auch gebraucht wird von Manetti, vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 43); auch er greife weder Kelle noch eine andere Handarbeit an.

Sehr namhafte Paläste dieser Zeit: derjenige der Colonnesen in Gennazzano; vgl. Pii II. Comment. L. VI, p. 308, — und besonders der des Patriarchen Vitelleschi (st. 1440) zu Corneto (jetzt Pal. Soderini), als Absteigquartier grosser



Fig. 174. Hof von Pal. Gondi zu Florenz.

Herren, auch der Päpste, errichtet, mit dicht schattigen und wasserreichen Gärten; Paul. Jovii elogia, sub Jo. Vitellio, — Jac. Volaterran., bei Murat. XXIII, Col. 152.

Es kommt für die Geschichte der Frührenaissance sehr in Betracht, dass die Paläste der aragonesischen Könige verschwunden, die der Päpste und der Sforzas umgebaut und alle übrigen Reste der damaligen Fürstenbauten, mit Ausnahme von Urbino und Mantua, noch nicht im Zusammenhang untersucht sind.

§ 91.

Der toscanische Typus.

Unter den entschiedener ausgebildeten Palasttypen nimmt der florentinisch-sienesische, der früheste, zugleich für lange Zeit den ersten Rang ein und wird für ganz Italien zugleich mit der von Florenz ausgehenden neuen Formensprache das wesentlich Massgebende.

Die Ausbildung der Fassaden vgl. § 39, 40, wo die Hauptbauten aufgezählt sind.

Der bestimmende Bau war der wohl erst um 1440 und nach dem schon angefangenen Pal. Pitti begonnene Palast des Cosimo Medici (später Pal. Riccardi, jetzt Präfektur) an der Via larga (Cavour) zu Florenz, von Michelozzo (Fig. 171 u. 172); später innen stark umgebaut und zugleich vergrössert, doch sind u. a. noch vorhanden die wohlangelegten Treppen neben dem Hallenhof.

(Francesco Sforza hatte dem Cosimo einen Palast in Mailand geschenkt; dieser sandte Michelozzo hin und liess einen neuen Bau, bloss Erdgeschoss und Obergeschoss errichten, der an geschickter Aufeinanderfolge, richtiger Anlage und Schmuck der Räume als ein Wunder galt. Umständliche, aber nicht anschauliche Beschreibung aus dem XXI. Buch des Filarete (§ 31), abgedruckt in den Beilagen zum Anonimo di Morelli. Jetzt Casa Vismara in Via de' Bossi; erhalten ist nur das Portal mit der spielenden Pracht seiner Skulpturen (jetzt übertragen nach dem Museo archeologico im Kastell, Corte ducale) und die untere Halle des ersten Hofes, Rundbogen auf achteckigen Pfeilern.

Das Lebensprinzip der toscanischen Fassade ist die völlig gleichmässige Behandlung, das Verschmähen jeder besondern Charakteristik der Mittelpartie oder der Ecken, des sogen. Gruppierens.

Beweis einer hohen Anlage der florentinischen Kunst, die in einem schmuckliebenden Zeitalter auf alles, was irgend die Aufmerksamkeit teilen konnte, auch auf Prachtpforten verzichtete, und die Mittel gleichmässig auf das Eine Ganze verwandte.

Selbst wo etwa die Fenster prächtiger gestaltet sind, wie z. B. am Palast Pius II. zu Pienza, sind sie doch unter sich gleich.

Von der Anlage des Innern und den dabei waltenden Absichten gibt Pius II. bei Anlass seines Palastes zu Pienza (Fig. 173) die wichtigste Rechenschaft.

Pii II. Comment. L. IX, p. 425 ss. Andere Stellen über Pienza II, p. 78. IV, p. 200. VIII, p. 377, 394. IX, p. 396. Vgl. § 8, 11, 40; dazu die Publikation von Mayreder, Bender und Holtzinger in der Allgem. Bauzeitung 1882.

Säle jeder Bestimmung, darunter Speisesäle für drei verschiedene Jahreszeiten, liegen bequem um den Hallenhof, teils in dem gewölbten Erdgeschoss, teils darüber. — Rechts an der Halle liegt (wie im Pal. Medici) die sachte Haupttreppe; 20 breite Stufen, jede aus Einem Stein von 9 Fuss Länge, führen zu einem Absatz mit eigenem Fenster, und 20 von da rückwärts in den obern Korridor; dasselbe gilt auch von der Treppe des zweiten Geschosses. (Wendeltreppen, damals ein Hauptanlass zur Pracht in nordischen Königsburgen, galten den Toscanern nur noch für erlaubt in den Diensträumen, wie jene Schilderung von Casa Vismara andeutet, und als geheime Hilfstreppen.) — Der erste Stock hat nach dem Hof zu keine Halle mehr, sondern einen geschlossenen Korridor mit viereckigen Fenstern und flacher Kassettendecke; von ihm aus führen Thüren rechts in einen Saal, zu welchem zwei Zimmer und ein Kabinett gehören, links in den Sommerspeisesaal, an welchen die Kapelle stösst. An der hintern Seite, welche nach aussen der schönen Aussicht zu Liebe in drei Hallen übereinander

geöffnet[1]) ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal, festlich mit Teppichen geschmückt aber als Zeremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten); überall Gleichheit des Niveaus und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis ans Ende des Gartens. (Vgl. § 97.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu, bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (von Giul. da Sangallo). Der Charakter des Steines, pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämtlicher Formen solcher Höfe (Fig. 174).



Fig. 175. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

Wohl einzig in seiner Art ist ein um 1490 entworfenes Projekt Giuliano da Sangallos zu einem Mediceerpalast an Via Laura in Florenz (Skizze in den Uffizien, reproduziert von Redtenbacher in der Allgem. Bauzeitung 1879, S. 2), ein Bau halb Stadtpalast, halb Villa, frei inmitten von Gärten gelegen, dreiseitig einen Hof mit amphitheatralischen Sitzreihen umschliessend, durch Risalite und Flügelbauten mächtig gegliedert: im Einzelnen alles streng symmetrisch. — Eine Vorstudie hierzu scheint der 1488 datierte Plan im Skizzenbuch des Giuliano auf der Biblioteca Barberini in Rom. — Ob nicht der aus der sehr flüchtigen Skizze des Serlio wenigstens in den Grundzügen bekannte Plan zum Palast von Poggio reale bei Neapel, den Lorenzo de' Medici dem Giuliano da Majano entworfen haben soll (§ 118), auf dieser neuen Idee des Sangallo fusst?

[1]) Diese Öffnung eines Palastes nach der Gartenseite hin ist noch bis in die neuere Zeit an italienischen Palästen nicht selten gewesen, nur hat man hie und da das schon Geöffnete wieder zugemauert, um geschlossene Räume zu gewinnen. Am Pal. Farnese in Rom enthielten alle drei Geschosse der Gartenseite grosse offene Hallen, allein die des Mittelstockwerkes wurde zugemauert, als die Galeria des Annibale Caracci an dieser Stelle entstand. Ein anderes recht schönes Beispiel: die Gartenseite des Pal. di Firenze in Rom, von Vignola.

§ 92.

Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Die Verbreitung der toscanischen Meister und der Rustika durch Italien § 15 und § 40. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo magnifico § 11. Giuliano da Sangallos vielseitige Thätigkeit § 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Fassade als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern.

Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.

Über Baccio d'Agnolo (1460—1543), den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari V, p. 351, 354 (Le M. IX, p. 225, 227) und § 152. Über seine

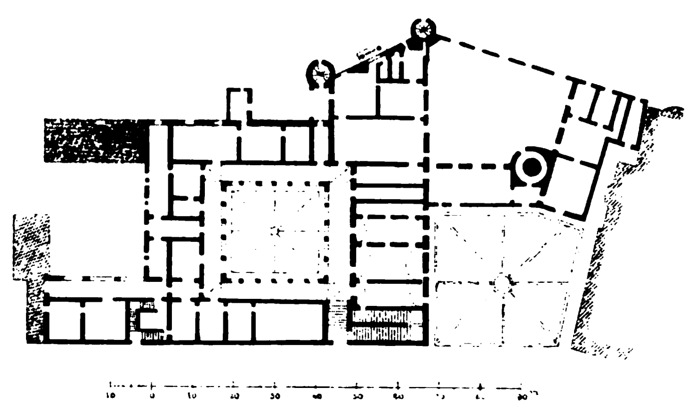


Fig. 176. Palast von Urbino. Grundriss.

seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini (Fig. 45, S. 91), Serristori (Fig. 175), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. II, S. 287. — In Siena eine besonders edle Hausfassade: Pal. della Ciaja (jetzt Constantini) ebenda II S. 125. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustika (§ 9, 39) für das Haus im Gegensatze zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

§ 93.

Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art klassisch; später gesellte sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

Über den Palast von Urbino s. Vasari II, p. 661 s., im Kommentar zur vit. di Baccio Pontelli, und III, p. 70, Nota 4 (Le M. IV, p. 205, Nota), v. di Francesco di Giorgio; dazu Antonio di Francesco da Mercatello (1480), im Cod. Vat. Urb. lat. 785, excerpiert bei Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 353 ff., sowie die weitere dort zitierte Literatur und die Analyse des Baues und endlich das Prachtwerk von Arnold, der herzogl. Palast von Urbino, 1857. — Der grosse Federigo von Montefeltro baute und schmückte an dem Palast seit 1447; seit 1467 ist Luciano da Lauranas Thätigkeit am Baue nachweisbar; ein Patent Federigos von 1468 bestätigt ihn offiziell als Oberleiter des Baues, den er in allen wesentlichen Teilen zu Ende geführt hat (Fig. 176); von ihm, nicht von Baccio Pontelli, rührt nach Mercatello der herrliche Hallenhof her (Fig. 177), sowie die Bibliothek, das Studio und die Prunksäle. An der inneren Ausschmückung nahm (doch nicht vor 1479; vgl. Vasari II, p. 669 ss.; Müntz, Les arts à la cour des papes III, p. 75 s.) Baccio Pontelli als lignaiolo Teil, der auch dem Lorenzo magnifico auf ein ihm durch Giuliano da Majano überbrachtes Ersuchen eine genaue Aufnahme des Palastes 1481 übersandte; Gaye, carteggio I, p. 274. — Überhaupt genoss der Palast, obwohl auf schroffem und ungleichem Grund gelegen und daher aussen unregelmässig, den höchsten Ruhm durch seine vollkommen zweckmässige Anlage und fürstliche Pracht. Die Haupttreppe, laut Vasari die trefflichste, die es bis damals gab, ist doch auf eine Weise, die noch sehr das in Treppen bescheidene XV. Jahrhundert bezeichnet, dem Auge entzogen. — Von Laurana rührt wohl auch der schöne Hallenhof in dem kleinen herzoglichen Palast zu Gubbio her (1474—80), „einem der schönsten, die man sehen könne“, wie die in § 42 erwähnten venezianischen Gesandten urteilten. (Vgl. die Publikation von Laspeyres in der Zeitschrift für Bauwesen 1881.)



Fig. 177. Hof im Palast zu Urbino.

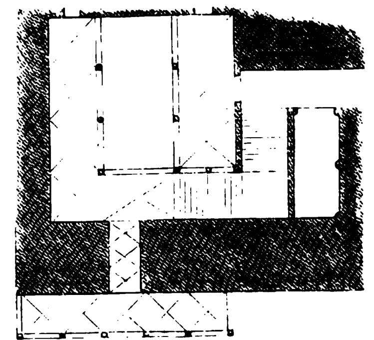
Neben dem Palast von Urbino und dem Pal. di Venezia zu Rom rühmt Filippo de Lignamine (schr. 1474, abgedr. bei Eccard, scriptores I, Col. 1312) noch insbesondere die Paläste des Grafen Tagliacozzo in Bracciano und des Gio. Orsini, Erzb. von Trani, in Vicovaro, welche an Pracht, Gartenanlagen, Wasserleitungen, Hallen und Grösse der Säle miteinander wetteiferten.

Der Palast der Bentivogli zu Bologna, schon 1506 zerstört, nicht Vorbild,

aber vermutlich höchste Blüte des romagnolischen Backsteinbaues; Paul Jovii elogia, sub Jo. Bentivolo; vgl. Kultur der Renaiss. S. 509. — Mehrere Mitglieder dieses halbfürstlichen Hauses hatten noch ihre besondern Paläste.

Über Bologna und die Romagna überhaupt § 6, 45. Die bolognesischen Fassaden bilden in ihrer Längenrichtung keine geschlossenen Kompositionen, da ihre Erdgeschosse den fortlaufenden Strassenhallen gehören. In Ermangelung einer bestimmten Mitte kann dann auch die Pforte, ohnehin im Schatten der Halle und daher kein Gegenstand des Schmuckes, angebracht werden, wie es bequem ist. Höfe und Treppen, auch abgesehen von der oft grossen Schönheit der Formen, meist glücklich auf nicht grossem Raum angeordnet, und zwar bis spät in die Barockzeit hinein. (Die Höfe vgl. § 46, Fig. 178, 179 u. 180.)

In Ferrara der unvollendete und halb verfallene Pal. Scrofa, von Biagio Rossetti, 1502, mit prachtvollem Hallenhof, an welchem nach dem Garten eine Säulenloggia und ein quadratischer, mit trefflichen Fresken ausgemalter Saal stösst (Fig. 181; vgl. Fig. 37 S. 80).


Fig. 178. Haus zu Bologna (neben Pal. Pepoli. N.)

§ 94.

Der venezianische Typus.

Venedig, welches in Betreff der Palastkomposition eine fertige gothische Erbschaft antrat, ist die Heimat des Gruppierens und auch in diesem Sinne Gegensatz und Ergänzung von Florenz.

Für das Folgende Sansovino, Venezia, fol. 139 ss. und Serlio, L. III, fol. 79, auch L. IV, passim. Sabellico ist nur für die Dekoration, nicht für die Anlage ergiebig. Über die gothischen Paläste § 21, über die Inkrustation der Fassaden und deren Konsequenzen § 42, 43.

Ein grosser Raum mit zwei Reihen von Nebenräumen geht durch die üblichen drei Stockwerke hindurch und öffnet sich ziemlich gleichartig nach einer Kanalseite und einer Gassen- oder Platzseite. Im Erdgeschoss eine Thür, resp. Wasserpforte und kleinere Fenster; die Nebenräume zum Teil als Keller dienend. In den zwei obern Geschossen ist der Hauptraum ein durchgehender Saal mit jenen grossen Loggien oder Fenstergruppen an beiden Enden und symmetrischen Thüren zu beiden Seiten; daneben auf beiden Seiten Zimmer mit je zwei Fenstern.

Die Fenster haben meist Balkone. (Die strengere Architektur verwarf die auf Konsolen schwebenden Balkone, vgl. § 102. und Serlio gibt im IV. Buch deshalb eine schöne venezianische Fassade, an welcher die Balkone durch das Zurücktreten der obern Mauer ganz sicher und fest auf die Mauer des Erdgeschosses zu ruhen kommen.) (So schon am Pal. del Podestà zu Bologna, 1492 ss.)

Die Treppen, meist in den Nebenräumen, bedeuten hier nicht viel, um so mehr wurden einige nicht in Privatpalästen befindliche bewundert: die in

der Scuola di S. Marco und die glücklich angelegte und würdevoll verzierte in der Scuola di S. Rocco (§ 87), sowie die Scala d'oro im Dogenpalast.

Höfe, wo sie vorhanden sind, gewinnen lange Zeit keine selbständige Bedeutung und dienen nur dazu, einiges Licht zu schaffen für das Gebäude sowohl als für die Zisterne, deren Wasser nur dann für gesund gilt, wenn Luft und Licht Zutritt haben.

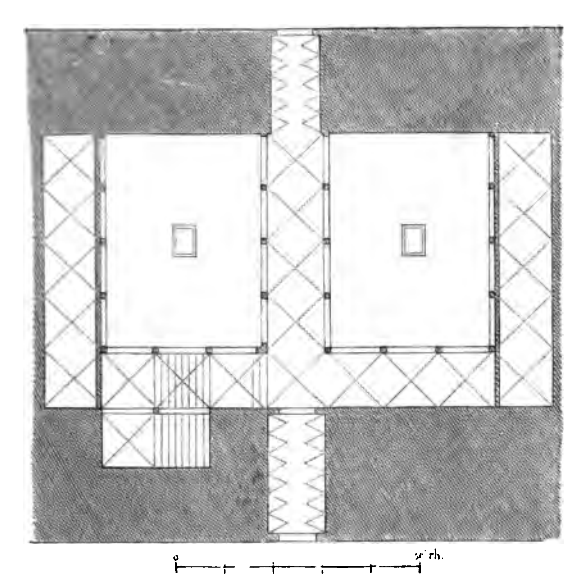


Fig. 179. Pal. Pizzardi zu Bologna. (L.)

Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, seit der letzten grossen Steigerung des Bauaufwandes (§ 42), wurde auch der kostbare Raum weniger gespart, und Sansovino und Sanmicheli durften Höfe mit Pfeilerhallen anlegen und auch am Äusseren die klassischen Formen im grössten Massstab auf das gegebene Kompositionsmotiv anwenden.

Diese Höfe hiessen alla romana gebaut. — Jac. Sansovino baute „nach den Regeln Vitruvs“ Pal. Delfino, Pal. Cornaro etc.

Sanmicheli, noch freier, öffnete am Palazzo Grimani die Obergeschosse zu Riesenfenstern gleich Triumphbogen. Auch an seinem Palast Bevilacqua zu Verona (Fig. 182) gab er dem Obergeschoss, über einem Rustikaerdgeschoss, den Charakter hoher Festlichkeit; am Palast Pompei ebenda den Charakter ernster Pracht (Fig. 183).

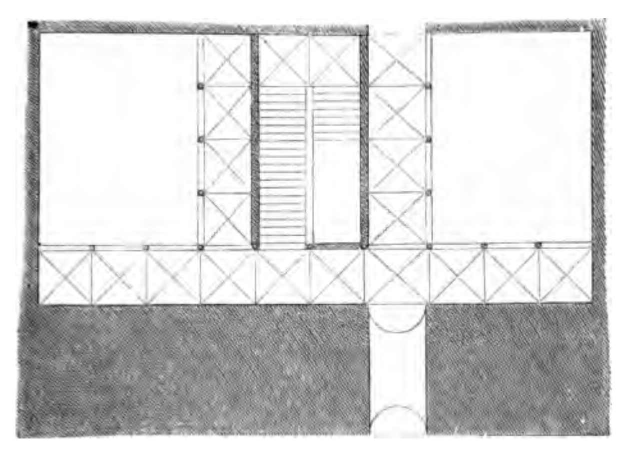


Fig. 180. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (L.)

Mailand hat bei einer Fülle trefflicher Bauten doch keinen besondern Palasttypus, und Genua erhält den seinigen erst später. Neapel ist auffallend arm an Palästen der guten Zeit.

Die mailändischen Backsteinhöfe etc. § 46. Über Genua § 105. — In Neapel ist schon im XV. Jahrhundert die Vorliebe für grosse Einfahrten be-

merklich; das einzig wahrhaft klassische Gebäude, Pal. Gravina von Gabriele d'Agnolo, ist so umgebaut, dass es besser nicht mehr vorhanden wäre.

§ 95.

Rom und seine Bauherren.

Rom, welches sich die Kräfte von ganz Italien aneignet, hat nicht ur wegen verschiedener Herkunft der Künstler, sondern wegen sehr ver-

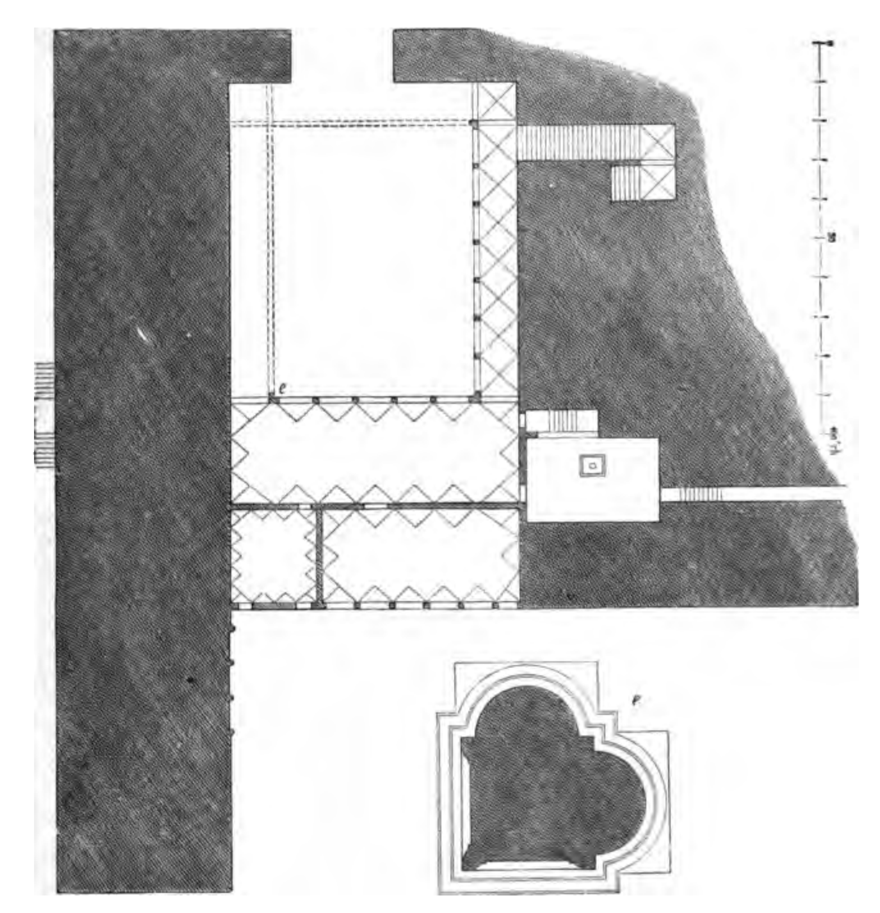


Fig. 181. Pal. Scrofa zu Ferrara. (L.)

:hiedener Absichten der Bauherren anfangs keinen herrschenden Palast- 'pus. Es ist in den Jahren 1500—1540 die Stadt des stets Neuen und bweichenden, der grösste Tauschplatz architektonischer Ideen.

Letarouilly, édifices de Rome moderne, III Tomes.

Die Bauherren: die vornehmen Häuser, welche sich früher mit dem Bauwesen von Landbaronen begnügt hatten; ihr Massstab steigt seit 1470, da z. B. ein Orsini den Palast zu Bracciano baute non tam ad frugalitatem romani pro-



Fig. 182. Pal. Bevilacqua zu Verona. (Baldinger.)

ceris (Barons) quam ad romanor. pontificum dignitatem; Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 147.

Die reichern Kardinäle und ihr wachsender Bauluxus seit Pius II, vgl. § 8. — Unter Sixtus IV. dessen verschwenderischer Nepot Kardinal Pietro Riario; bei einem fürstlichen Empfang in dessen Palast die früheste bekannte Venti-

lation, freilich nur als Vorrichtung des Augenblicks, mit Blasebälgen (1473), vgl. Corio, storia di Milano, fol. 417 ss. (Vgl. unten § 158.)

Gegen resp. seit 1500: Palazzo della Cancelleria, erbaut für Kardinal Rafael Riario (vgl. S. 67, Anm.), — Pal. Giraud-Torlonia (für Kardinal Hadrian von Corneto), — dann Pal. Farnese (für Paul III. als Kardinal), u. a. m.

Von Prälaten jeden Ranges, Schreibern der päpstlichen Kurie u. s. w. sind mehrere der wichtigsten kleinern Paläste und Häuser gebaut. Zum Teil wohl, weil es keine sichere Anlage des Vermögens gab und weil man keine Leibeserben hatte. Dazu die Baulust und die Sorge für Unvergänglichkeit des Namens, den man gerne in allen Friesen wiederholte.

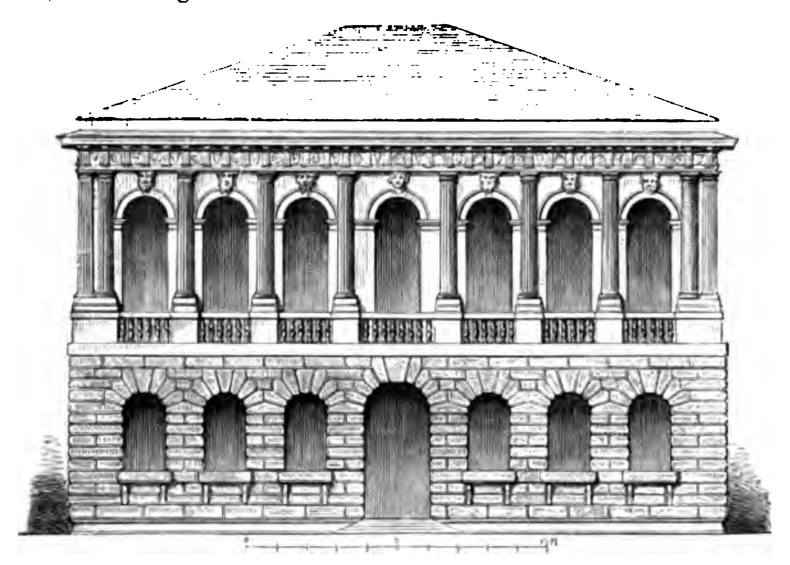


Fig. 183. Pal. Pompei zu Verona.

Der Bauwetteifer weltlicher Familien sucht einen bestimmten Rang gleichartig auszudrücken; derjenige geistlicher Herren ist frei der Originalität hingegeben.

Auch wer sein Erdgeschoss zu Buden vermietete, wollte doch einen Palast haben, so dass die Miete den grössern Bauaufwand decken half. So an Bramantes Pal. Caprini (später Rafaels Haus), an Pal. Vidoni-Caffarelli und am Hause des Branconio d'Aquila (Rafael, s. unten), an Pal. Maccarani und Cicciaporci (Giulio Romano), an Pal. Niccolini (Jacopo Sansovino); meist Prälatenbauten.

Die bedeutenden Palastbauten der Päpste wirkten natürlich in manchen Punkten auch auf den Stil der Privatpaläste ein.

§ 96.

Die römischen Fassadentypen.

Rom besitzt zunächst die edelsten Rustikafassaden mit Pilastern an Palästen Bramantes.

Pal. Giraud-Torlonia und die Cancelleria, § 40, 56, 95; Fig. 24 u. 25, S. 68 f. — Die vorbramantesken Fassaden § 41.

Den geraden Gegensatz hiezu bilden eine Anzahl Fassaden mit konsequenter Scheidung von Stein und Mauerwerk, so dass Sockel, Fenster, Thüren, Simse und Ecken, sämtlich aus Stein in kräftigster plastischer Bildung (§ 54), aus einer Mörtelfläche vortreten, die Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen aber wegbleiben.

Wenn man von einem römischen Palasttypus sprechen will, so ist es am ehesten dieser.

Das früheste Beispiel grosser Mörtelflächen, aus welchen nur Simse, Fenster und Portale vortreten (noch ohne Rustika an den Ecken): die West- und Nordfronte vom Hauptbau des Palazzo di Venezia (unter Paul II., 1464—1471), als oberste Bekrönung noch ein Zinnengang über Konsolen (Fig. 21, S. 65).

Dann die völlige Ausbildung des Typus: Pal. di Sora, mit Unrecht dem Bramante zugeschrieben.

Das vorzüglichste Beispiel nicht in Rom selbst, sondern in Florenz: Pal.

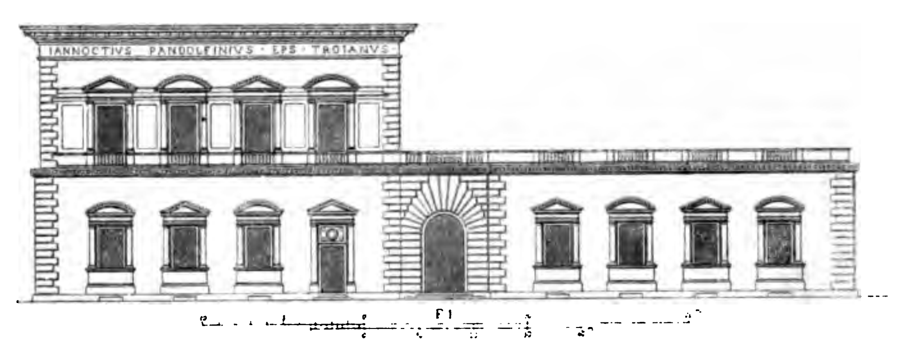


Fig. 184. Pal. Pandolfini zu Florenz. (Nach Bühlmann.)

Pandolfini, 1516—1530 nach Rafaels Plänen von Francesco da Sangallo erbaut (Fig. 184), mit schönster Kraft des Details und edlen Verhältnissen.

Dagegen das grösste und einflussreichste Beispiel: Pal. Farnese in Rom, vom jüngeren Antonio da Sangallo begonnen vor 1534 (Fig. 185).

Später: Pal. Sciarra (Fig. 186); Pal. Ruspoli u. a. m.

Als man den Fenstern kräftige Einfassungen und selbst vortretende Säulen gab (§ 51), konnte das Auge die Pilasterordnungen sehr wohl entbehren.

Neben diesem Typus, welcher dann lange der herrschende blieb, war indes noch eine andere, ruhmvolle Gruppe von Gebäuden entstanden, deren Hauptcharakter, bei grossen Unterschieden, in einem sehr starken Gegensatz von Erdgeschoss und Oberbau lag. Seitdem Bramante eine starke plastische Ausdrucksweise vertritt, fügt er gern Halbsäulenordnungen, sogar verdoppelte, sein Schüler Rafael dann auch noch Nischen hinzu; das Erdgeschoss meist in mächtiger Rustika (bisweilen freilich nur aus Gussmauerwerk); die übrig bleibenden Flächen oft als quadratische Mauerfelder eingerahmt.

Die massgebenden Bauten waren Bramantes Pal. di S. Biagio an Via Giulia (das von Julius II. projektierte Justizgebäude) und Pal. Caprini (jetzt Pal. de' Convertendi an Piazza Scossacavalli). Der erstere Bau, nur im Erdgeschoss ausgeführt, war mit einer Fassadenlänge von reichlich 97 Metern entworfen, über der Mitte und an den vier Ecken sollten sich Thürme erheben; Pal. Caprini, 1517 von Rafael erworben, ist gegen 1580 im Äussern gänzlich verändert; vgl. den Stich des Lafrerio (Fig. 187) und dazu Gnoli im Archivio stor. dell' arte, II, p. 145 ss.

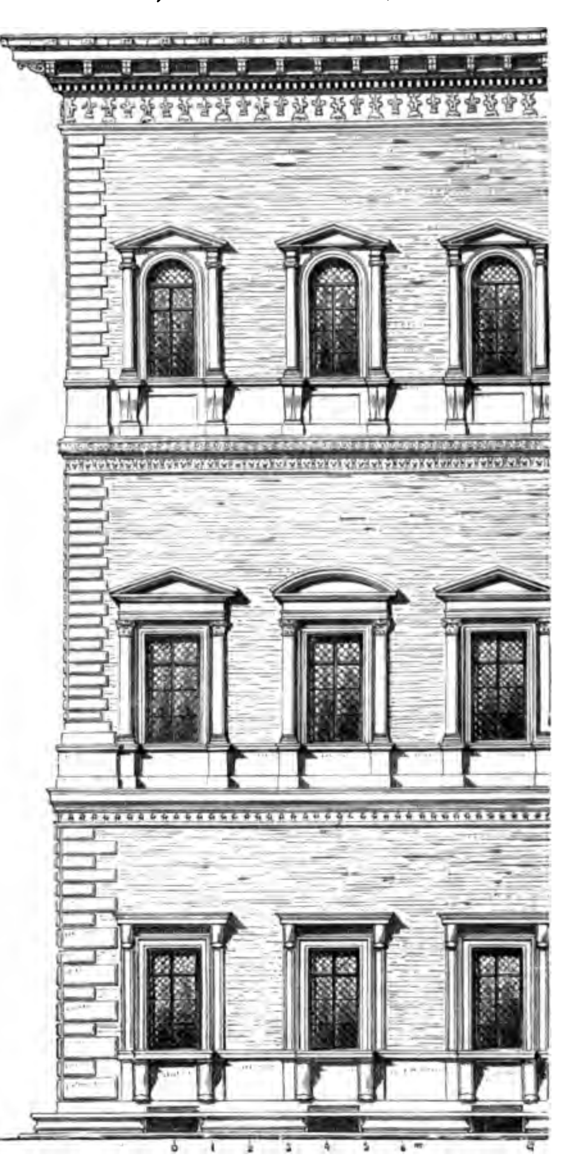


Fig. 185. Pal. Farnese zu Rom.

Von Rafael: Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom, später teilweise verbaut und vergrössert [1]) (Fig. 188). Ohne Rustikaerdgeschoss und Halbsäulen, aber ebenfalls majestätisch kräftig in der Bildung der Fenster, Ecken, Simse etc.: Pal. Pandolfini in Florenz, 1516—30 nach Rafaels Plänen von Fr. da Sangallo erbaut (s. oben).

Ein Inbegriff aller Formen, welche Rafael nach den Gesetzen des Schönen in Eine Fassade zusammenzudrängen sich getraute: das im Jahr 1667 zerstörte, durch einen Kupferstich und durch ein Aquarell des Parmigianino (in den Uffizien) bekannte Haus des Branconio d'Aquila, eines päpstlichen Camerlengo, sonst fälschlich als Rafaels eigenes Haus bezeichnet (Fig. 189); Vasari IV, p. 364, Nota 2 (Le M. VIII, p. 43, Nota), v. di Raffaello. Unten, in fünf grossen Bogen mit dorischen Halbsäulen, die Buden nebst den Fenstern eines kleinen Halbstockwerkes darüber; im Mittelstockwerk fünf Fenster mit kräftigen Giebeln

[1]) Pal. Uguccioni in Florenz, mit doppeltem Obergeschoss (Fig. 48, S. 96), früher Rafael zugeschrieben, ist gegen 1550 von Mariotto di Zanobi Folfi erbaut.

geöffnet[1]) ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal, festlich mit Teppichen geschmückt aber als Zeremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten); überall Gleichheit des Niveaus und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis ans Ende des Gartens. (Vgl. § 97.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu, bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (von Giul. da Sangallo). Der Charakter des Steines, pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämtlicher Formen solcher Höfe (Fig. 174).



Fig. 175. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

Wohl einzig in seiner Art ist ein um 1490 entworfenes Projekt Giuliano da Sangallos zu einem Mediceerpalast an Via Laura in Florenz (Skizze in den Uffizien, reproduziert von Redtenbacher in der Allgem. Bauzeitung 1879, S. 2), ein Bau halb Stadtpalast, halb Villa, frei inmitten von Gärten gelegen, dreiseitig einen Hof mit amphitheatralischen Sitzreihen umschliessend, durch Risalite und Flügelbauten mächtig gegliedert; im Einzelnen alles streng symmetrisch. — Eine Vorstudie hierzu scheint der 1488 datierte Plan im Skizzenbuch des Giuliano auf der Biblioteca Barberini in Rom. — Ob nicht der aus der sehr flüchtigen Skizze des Serlio wenigstens in den Grundzügen bekannte Plan zum Palast von Poggio reale bei Neapel, den Lorenzo de' Medici dem Giuliano da Majano entworfen haben soll (§ 118), auf dieser neuen Idee des Sangallo fusst?

1) Diese Öffnung eines Palastes nach der Gartenseite hin ist noch bis in die neuere Zeit an italienischen Palästen nicht selten gewesen, nur hat man hie und da das schon Geöffnete wieder zugemauert, um geschlossene Räume zu gewinnen. Am Pal. Farnese in Rom enthielten alle drei Geschosse der Gartenseite grosse offene Hallen, allein die des Mittelstockwerkes wurde zugemauert, als die Galeria des Annibale Caracci an dieser Stelle entstand. Ein anderes recht schönes Beispiel: die Gartenseite des Pal. di Firenze in Rom. von Vignola.

§ 92.

Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Die Verbreitung der toscanischen Meister und der Rustika durch Italien § 15 und § 40. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo magnifico § 11. Giuliano da Sangallos vielseitige Thätigkeit § 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Fassade als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern.

Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.

Über Baccio d'Agnolo (1460—1543), den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari V, p. 351, 354 (Le M. IX, p. 225, 227) und § 152. Über seine

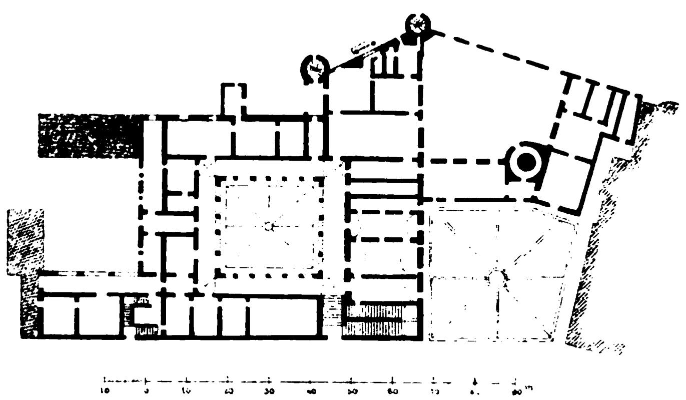


Fig. 176. Palast von Urbino. Grundriss.

seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini (Fig. 45, S. 91), Serristori (Fig. 175), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. II, S. 287. — In Siena eine besonders edle Hausfassade: Pal. della Ciaja (jetzt Constantini) ebenda II S. 125. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustika (§ 9, 39) für das Haus im Gegensatze zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

§ 93.

Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art klassisch; später gesellte sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

geöffnet[1]) ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal, festlich mit Teppichen geschmückt aber als Zeremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten); überall Gleichheit des Niveaus und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis ans Ende des Gartens. (Vgl. § 97.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu, bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (von Giul. da Sangallo). Der Charakter des Steines, pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämtlicher Formen solcher Höfe (Fig. 174).



Fig. 175. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

Wohl einzig in seiner Art ist ein um 1490 entworfenes Projekt Giuliano da Sangallos zu einem Mediceerpalast an Via Laura in Florenz (Skizze in den Uffizien, reproduziert von Redtenbacher in der Allgem. Bauzeitung 1879, S. 2), ein Bau halb Stadtpalast, halb Villa, frei inmitten von Gärten gelegen, dreiseitig einen Hof mit amphitheatralischen Sitzreihen umschliessend, durch Risalite und Flügelbauten mächtig gegliedert; im Einzelnen alles streng symmetrisch. — Eine Vorstudie hierzu scheint der 1488 datierte Plan im Skizzenbuch des Giuliano auf der Biblioteca Barberini in Rom. — Ob nicht der aus der sehr flüchtigen Skizze des Serlio wenigstens in den Grundzügen bekannte Plan zum Palast von Poggio reale bei Neapel, den Lorenzo de' Medici dem Giuliano da Majano entworfen haben soll (§ 118), auf dieser neuen Idee des Sangallo fusst?

---

[1]) Diese Öffnung eines Palastes nach der Gartenseite hin ist noch bis in die neuere Zeit an italienischen Palästen nicht selten gewesen, nur hat man hie und da das schon Geöffnete wieder zugemauert, um geschlossene Räume zu gewinnen. Am Pal. Farnese in Rom enthielten alle drei Geschosse der Gartenseite grosse offene Hallen, allein die des Mittelstockwerkes wurde zugemauert, als die Galeria des Annibale Caracci an dieser Stelle entstand. Ein anderes recht schönes Beispiel: die Gartenseite des Pal. di Firenze in Rom, von Vignola.

§ 92.

Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Die Verbreitung der toscanischen Meister und der Rustika durch Italien § 15 und § 40. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo magnifico § 11. Giuliano da Sangallos vielseitige Thätigkeit § 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Fassade als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern.

Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.

Über Baccio d'Agnolo (1460—1543), den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari V, p. 351, 354 (Le M. IX, p. 225, 227) und § 152. Über seine

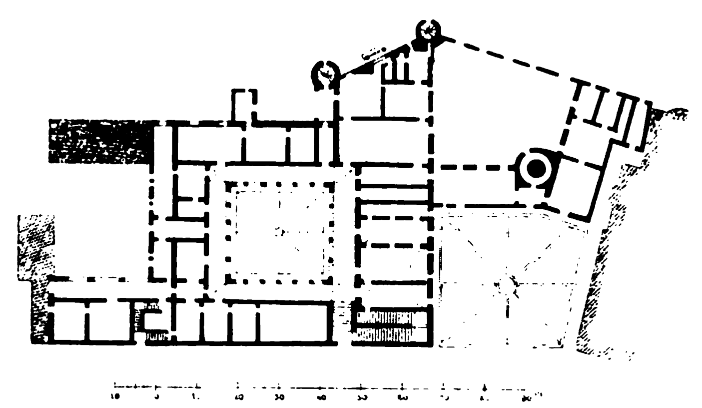


Fig. 176. Palast von Urbino. Grundriss.

seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini (Fig. 45, S. 91), Serristori (Fig. 175), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. II, S. 287. — In Siena eine besonders edle Hausfassade: Pal. della Ciaja (jetzt Constantini) ebenda II S. 125. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustika (§ 9, 39) für das Haus im Gegensatze zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

§ 93.

Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art klassisch; später gesellte sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

miteinander verbunden, an deren Stelle sich jetzt Biblioteca, Braccio nuovo etc. befinden; den letzten Abschluss des Hallenbaues, welcher den Giardino della pigna umgibt, bildet eine kolossale Apsis, bekrönt von einem halbkreisförmigen Säulengang.

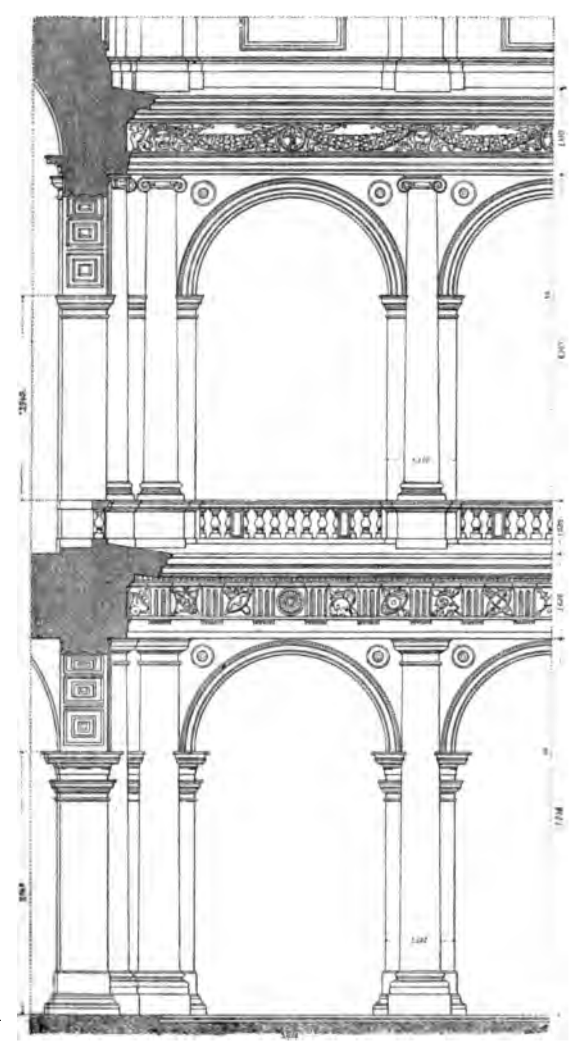


Fig. 191. Pal. Farnese in Rom. Hofarkaden. (Nach Bühlmann.)

§ 98.

Die unregelmässigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke.

Rom ist ferner die Stätte, wo die Architekten auf engem und unregelmässigem Grundplan edel und monumental bauen lernten.

Florenz hatte von jeher zu viele gerade Strassen, als dass wertvolle Bauten sich hätten in hoffnungslos schiefe und krumme Bauplätze schicken müssen. In Rom drängte sich unter Julius II. und Leo X. alles auf das Marsfeld, Via Giulia, Umgegend des Pantheon, der Piazza navona etc., mit einem Worte, in das Strassengewirr des verkümmerten mittelalterlichen Roms.

Baldassar Peruzzi wandte alle Schätze des reifsten Studiums auf den in krummer und (bis 1888) enger Strasse gelegenen Pal. Massimi (alle colonne, seit 1535), gab die Fassade als Ganzes preis, erhob aber deren Krümmung zu einem Motiv des höchsten Reizes in der Halle des Erdgeschosses und verteilte Korridore, Treppen, Säle und einen nur kleinen, aber einzig schönen Hof (§ 35) auf den unregelmässigen Grundplan in bewundernswerter Weise (Fig. 196). Alle Einzelformen sind vom Besten der goldenen Zeit.

In Pal. Linotte (vgl. Fig. 194) hat Ant. da Sangallo d. J. (?) auf geringer, wenn auch nicht unregelmässiger Grundfläche einen höchst edeln Bau mit zierlichster Anlage des Höfchens und der Treppe errichtet (§ 97).

Bei Serlio, L. VII, p. 128, die früheste Anweisung, wie man sich bei un-

regelmässigem Grundplan überhaupt zu helfen habe, wahrscheinlich nach Beispielen aus Rom.

In Rom kommen um diese Zeit die Zwischenstockwerke oder Mezzanine mehr in Gebrauch, ohne doch bei den bessern Architekten nach aussen den Charakter eines wirklichen Stockwerkes zu erhalten.

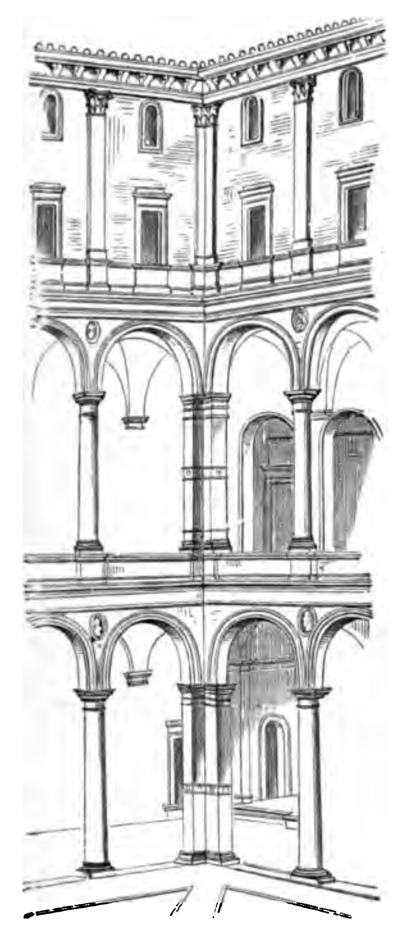


Fig. 192. Der Säulenhof der Cancelleria.

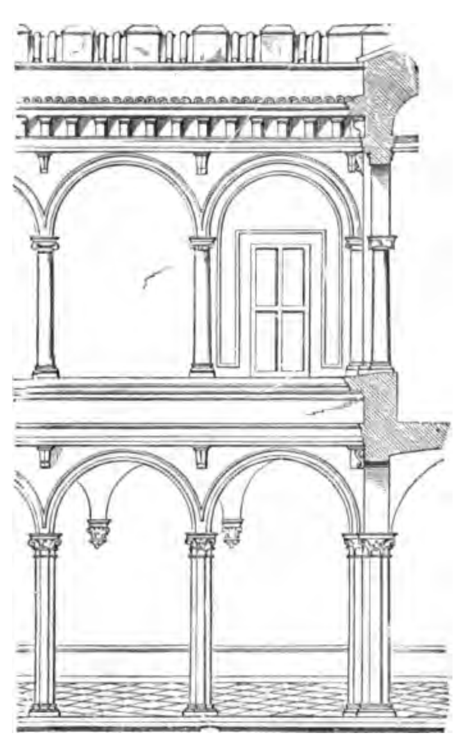


Fig. 193. Kleiner Pal. di Venezia zu Rom. Hof. (Nohl.)

Oberste kleinere Geschosse für die Dienerschaft, mit kleinen Fenstern, welche dann gerne den obersten Fries einnehmen, sind längst und überall vorhanden.

Die römische Neuerung besteht darin, dass auch die Herrschaft in der Mitte des Hauses niedrigere Räume verlangt, und zwar für leichtere Heizbarkeit im Winter, wie Serlio ausdrücklich bezeugt.

Wenn ferner irgend ein Stockwerk grosse und kleine Räume nebeneinander enthielt, so musste in letzteren, oft weit unter der wahren Decke, eine falsche eingesetzt werden und es entstand ein leerer Raum (ein sogen. Vano),

den man sonst häufig den Mäusen und dem Dunkel überliess, nunmehr aber gerne zu Zwischenwohnungen benützte. Serlio, L. VII, p. 28: Tutti li luoghi mediocri et piccoli si ammezzaranno per più commodità, d. h. sobald ein Raum zu klein ist für die allgemeine Stockwerkhöhe, halbiert man ihn.

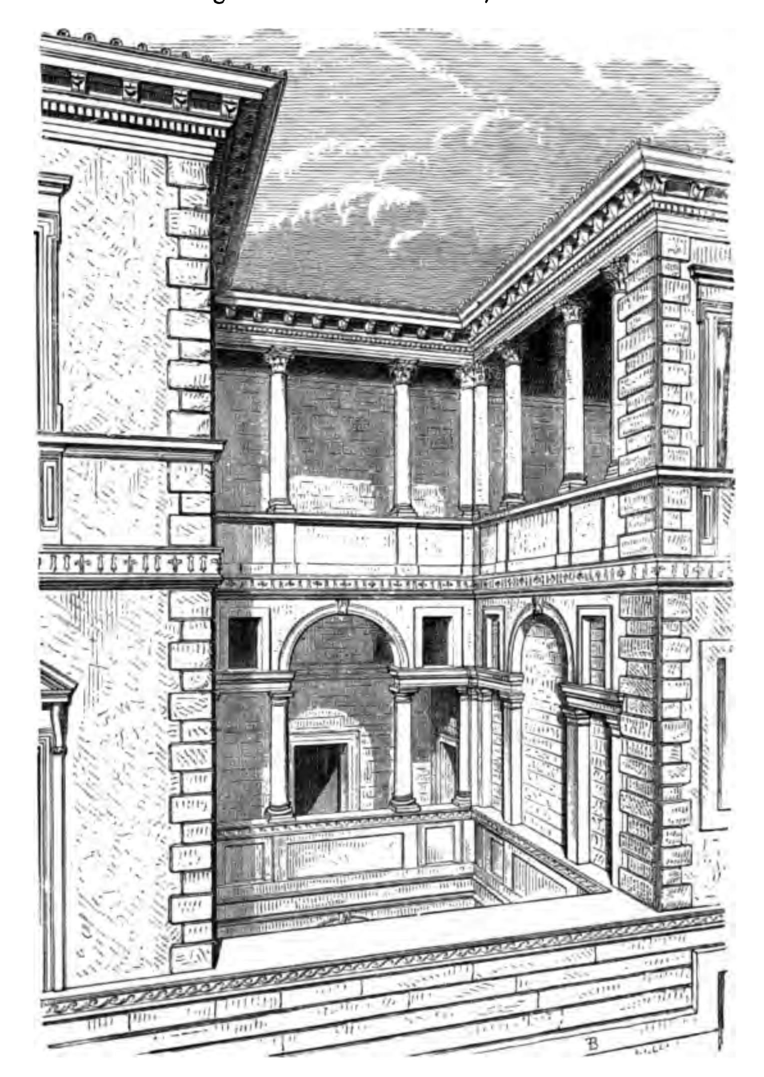


Fig. 194. Pal. Linotte zu Rom.

Einstweilen aber werden die betreffenden Fenster nach aussen immer nur beiläufig angebracht, in einem Fries, oder im Sockel der nächstobern Ordnung, oder innerhalb derselben Fläche mit dem darunter befindlichen Hauptfenster (so in den Obergeschossen von Bramantes Cancelleria (Fig. 24) und Pal. Giraud (Fig. 25) oder in der Füllung eines Bogens. Seit 1540 proklamiert sich das Mezzanin nach aussen als besonderes Stockwerk, nicht zum Vorteil der Komposition, welche in der guten Zeit möglichst wenige und grosse Abteilungen liebte.

(An Sanmichelis Palästen zu Venedig und Verona, § 94, kommen sehr kühne Einteilungen vor; doch hat er das Mezzanin einstweilen nur im Hof des Pal. Canossa zu Verona als besonderes Zwischengeschoss gegeben.)

§ 99.

Die römischen Treppen.

Auch die Treppen (vgl. § 91) verdanken Rom einen bedeutenden Fortschritt in das Bequeme und Imposante, wie dies in der Stadt der Zeremonien nicht anders sein konnte.

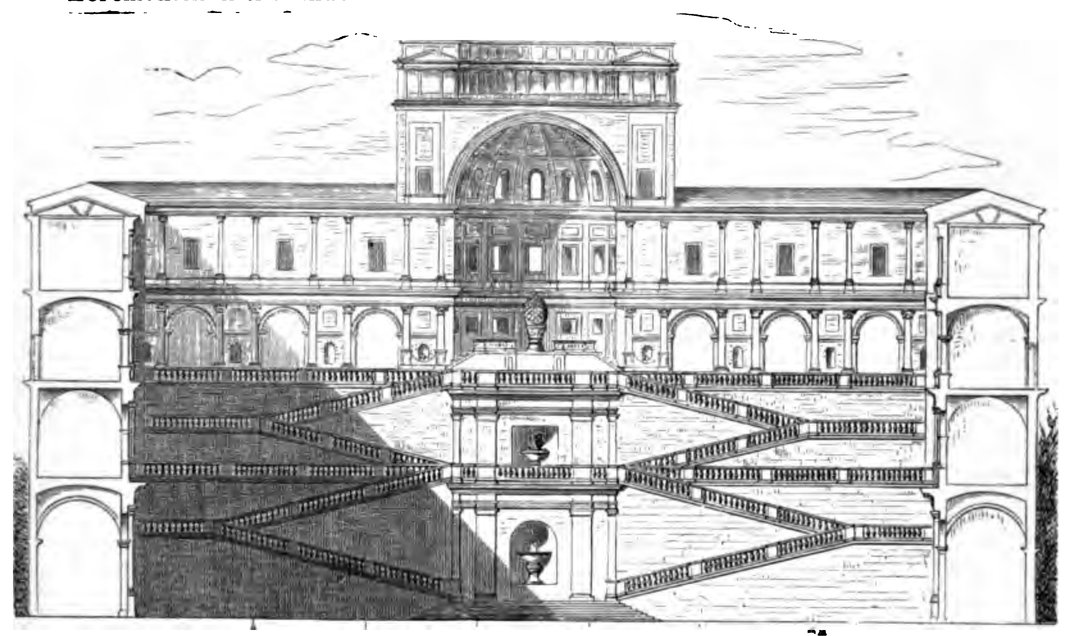


Fig. 195. Querdurchschnitt durch den grossen Hof des Vatikans in seinem ursprünglichen Zustande; oben der Giardino della Pigna.

Alle Treppen des XV. Jahrhunderts kamen dem XVI. Jahrhundert steil vor; z. B. auch noch die des Cronaca im Pal. Strozzi und im Signorenpalast zu Florenz; Vasari IV, p. 447, 451 (Le M. VIII, p. 120, 124), v. di Cronaca.

Bramante in verschiedenen (jetzt meist veränderten) Räumen seines vatikanischen Baues soll sich mit Stiegen jeder Art recht wohl zu helfen gewusst haben: Vasari IV, p. 148 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante, und doch sind die Treppen der Cancelleria noch relativ steil, ebenso die der Farnesina von Peruzzi (oder Rafael?).

Die erste ganz bequeme, breite und mit durchgeführter Pilasterbekleidung versehene Treppe ist die des Pal. Farnese, vom jüngern Ant. da Sangallo.

Von da an wird keine tadelhafte Treppe mehr gebaut, sobald nur irgend die Mittel reichen.

Auch die für die Bedienung, den Transport u. s. w. bestimmten Wendeltreppen, bisweilen ohne Stufen, für Maultiere gangbar, erhielten jetzt eine monu-

mentale Ausstattung; so die des Bramante im Vatikan (d'Agincourt, T. 57), mit wechselnden Ordnungen der Säulen des innern Randes. Andere berühmte Wendeltreppen: die des Giulio im Palast von Mantua, die des Genga in Monte Imperiale bei Pesaro; Vasari V, p. 544 (Le M. X, p. 106), v. di Giulio; VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga; — nicht viel später: die des Vignola in Caprarola.

In Peruzzis Entwurf zur Villa Belcaro bei Siena findet sich eine scala



Fig. 196. Hof des Pal. Massimi zu Rom.

equitabilis mit breiten Stufen; ebenso in drei Skizzen zum Pal. Ricci in Montepulciano; vgl. Redtenbacher, B. Peruzzi und seine Werke, Taf. 15 u. 17—19.

Michelangelos in Rom komponierte Treppe für die Vorhalle zur Biblioteca Laurenziana in Florenz, welche so viel Aufsehen machte, ist wie die Vorhalle selbst (§ 56) ein unbegreiflicher Scherz des grossen Meisters (Fig. 50, S. 99). Näheres bei Vasari VI, p. 92 (Le M. X, p. 273, v. di Tribolo); VII, p. 236 (Le M. XII, p. 242), v. di Michelangelo; — Gaye, carteggio III, p. 12; — Lettere pittoriche I, 5; — s. oben § 60.

§ 100.

Die Paläste bei Serlio.

Neben den ausgeführten Bauten kommt vorzüglich Serlios Sammelwerk (§ 31) in Betracht, welches nicht sowohl eine vielseitige Rechenschaft über den ganzen damaligen Palastbau, als vielmehr zahlreiche teils eigene, teils von Baldassar Peruzzi erhaltene Zeichnungen, oft von sehr hohem Werte, enthält.

Hauptsächlich zu Ende des III., sowie im IV. und VII. Buche. Die Wirkung dieser Publikation § 12, 31. Wir citieren nach der Quartausgabe.

Serlio wendet bereits jene stärkern Ausdrucksmittel an, welche hauptsächlich seit Rafael in Gebrauch gekommen, § 51, 54, 96. Von Mezzaninen macht er reichlichen Gebrauch, doch ohne sie je aussen als eigenes Stockwerk anzuerkennen.

Einige Idealfassaden des VII. Buches (S. 120 ff.) sollen insbesondere den Unterschied lehren zwischen: un' architettura soda, semplice, schietta, dolce e morbida, und: una debole, gracile, delicata, affettata, cruda, anzi oscura e confusa.

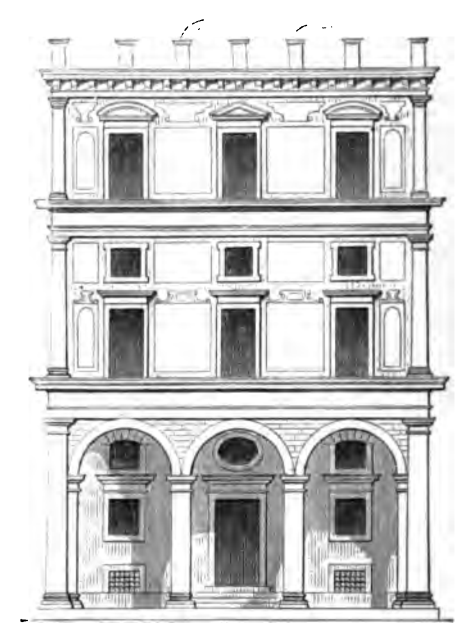


Fig. 197. Fassade nach Serlio.

Sehr schön und zum Teil wahrhaft endgültige Lösungen: die Hallenfassaden etwa in bolognesischer Weise (Fig. 197) oder für die Umgebung von grossen Plätzen (L. IV); — Säulen mit geradem Gebälk (Fig. 198); — je zwei Säulen mit geradem Gebälk, die Bogen tragend (Fig. 199); einfache Pfeiler mit Bogen; — Bogenpfeiler mit einer Halbsäulenordnung (Fig. 200); — Pfeilermassen mit je zwei Halbsäulen und einer Nische dazwischen; — ja Gebäude, die zu schon vorhandenen allzukurzen oder allzuschlanken Säulen eigens erfunden sind. Zu all diesem komponiert er den Oberbau jedesmal neu, teils wiederum als (wahre oder scheinbare) Halle, teils als geschlossenen Bau mit oder ohne Ordnungen. — (Auch im VII. Buch einige Hallenfassaden.)

Unter den Fassaden venezianischer Art (L. IV) sind ebenfalls einige treffliche.

Im VII. Buche ferner Aufgaben auf unregelmässigem Grundplan (S. 128); — Palastbau an Abhängen (S. 160, so ziemlich das genuesische Prinzip: der Palast vorn, an der Strasse, der Hof gegen den Abhang, der hier eine Mauerwand bildet; über dieser der Wasserbehälter). — Wie ungleiche Fensterintervalle durch symmetrische Wiederholung das Störende verlieren können gleich der

discordia concordante eines mehrstimmigen Gesanges, lehrt er S. 168 ff. — Leider ist bei der Besprechung des Innern seine Definition von Sala, Salotto und Saletta (S. 148) durch Druckfehler unrettbar entstellt.

Seinen französischen Patronen zu Ehren redet er auch von grossen prächtigen Dachschlöten und Dachfenstern, dergleichen die französische Renaissance, d. h. die mit Renaissanceformen bekleidete Gothik, aus dem Mittelalter übernommen hatte. In Italien hatte man allenfalls die flüchtig verzierten venezianischen Schlöte oder solche in Gestalt von bemalten Zinnenthürmchen, wie z. B. auf dem Palast von Pienza, aber ohne dass irgend ein Gewicht darauf gelegt worden wäre. Ein Anblick wie Chambord, wo die wichtigsten charakte-

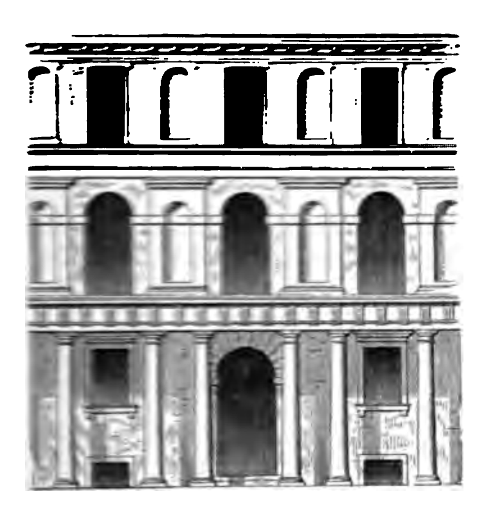


Fig. 198. Fassade nach Serlio.

Fig. 199. Fassade nach Serlio.

ristischen Bauformen auf das Dach verlegt sind, hätte in Italien durchaus nur Heiterkeit erregt.

(Alberti, de re aedificatoria, L. VI, c. 11; L. IX, c. 4 lässt als einzig wünschenswerte Dachzierden Obelisken, Laubakroterien und Statuen gelten, und auch dazu ist es im XV. Jahrhundert an weltlichen Gebäuden fast nie und im XVI. nur selten gekommen, zum Teil aus Ehrfurcht vor der Herrschaft des Kranzgesimses.)

§ 101.

Öffentliche Paläste; ihre Säle.

Paläste für öffentliche Zwecke werden besonders charakterisiert durch grosse Säle und hallenmässige Öffnung nach aussen. Das Mittelalter mit seinem wirklichen politischen Leben hatte die Gestalten solcher Bauten bereits im Grossen festgestellt (§ 21).

Wir abstrahieren hier von den verschiedenen Namen und Bestimmungen: Palazzo del comune, — della ragione, — del consiglio, — de' tribunali, — del podestà, — del prefetto etc. Die Bestimmungen haben ohnehin oft gewechselt.

Von den grossen Sälen ist kaum einer mehr in derjenigen Gestalt erhalten, welche ihm die goldene Zeit gab; auch die Sala del gran consiglio im Dogenpalast und der obere Saal der Scuola di S. Rocco zu Venedig sind beherrscht von spät-venezianischen Malereien; der grosse Saal im Signorenpalast zu Florenz war, so wie man ihn bis in unsere Zeiten sah, erst das Werk Vasaris, der ihm indes doch einen reichen hinteren Abschluss zu geben wusste. Von demjenigen im Pal. comunale zu Brescia, sowie von dem im Innern des Pal. del Podestà zu Bologna befindlichen (170 auf 74 Fuss, einst zum Konklave Johanns XXIII., später zum Theater und zuletzt zum Ballspiel gebraucht) weiss Verfasser nichts in Betreff des Innern anzugeben. — Die Decken, innen kassettiert oder bemalt, hängen am Dachgerüste.

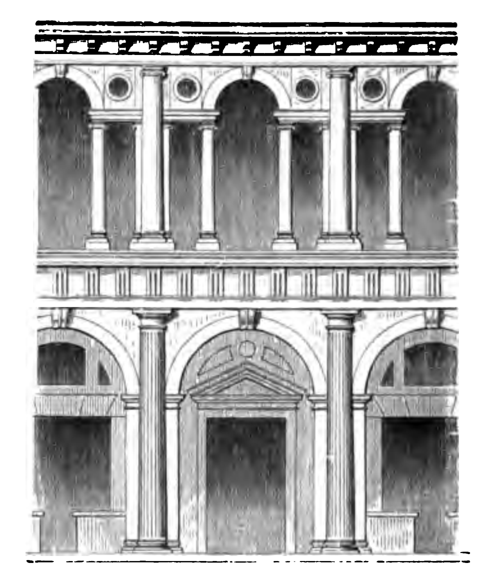


Fig. 200. Fassade nach Serlio.

Den Salone in Padua erreicht keines dieser Gebäude an Umfang. Das Verhältnis der Grösse zur Höhe und die Beleuchtung ist kaum irgendwo angenehm, so dass solche Säle neben den grossen Sälen namhafterer Privatpaläste (§ 91), sowie neben grossartigen Klosterrefektorien und Kapitelhäusern mit Oberlicht, zumal gewölbten, zurückstehen müssen.

Der schönste grosse Saal der Renaissance, freilich schon auf der Neige des Stiles, ist nach meinem Dafürhalten die Sala regia des Vatikans mit ihrem von Perino und Daniele da Volterra (nach Ant. da Sangallo, herrlich stucchierten Tonnengewölbe (§ 177), ihren fünf Pforten und ihrem einzigen, mächtigen, in der Höhe angebrachten Fenster.

Vasari zählt die grossen Säle auf bei Anlass des florentinischen, den er selber umbaute, IV, p. 451 (Le M. VIII, p. 123), v. di Cronaca: einer im Pal. di Venezia zu Rom (?), ein von Pius II. und Innocenz VIII. erbauter im Vatikan (verbaut), einer im Castell (nuovo) zu Neapel (?), dann die Säle des Palastes von Mailand (jedenfalls verbaut), der Pal. von Urbino (wo sich kein besonders grosser Saal befindet), nebst den bekannten von Venedig und Padua.

§ 102.

Der Hallenbau öffentlicher Paläste.

Der offene Hallenbau ist der sprechende Ausdruck dafür, dass das betreffende Gebäude das Eigentnm Aller sei. Nicht nur wurde ihm das Erdgeschoss fortwährend fast ganz oder zum grossen Teile überlassen, sondern auch das Obergeschoss nahm, wenigstens dem Scheine nach, die Formen desselben an.

Selbst an schon vorhandene Amtsgebäude wurde wohl eine Halle hingebaut: Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 958. 960, zum Jahre 1479.

Schon im Mittelalter bildet an den Palazzi pubblici, Pal. della Ragione (d. h. Gerichtsgebäude), Broletti etc. von Oberitalien das Erdgeschoss unter dem grossen Saal geradezu einen öffentlichen Durchgang. — Idealbild eines solchen Palastes in den Fresken des Benozzo, Campo santo von Pisa, Geschichte Josephs. — Der Pal. del Podestà, früher unten geschlossen (Florenz, Pistoja), erhält nun hie und da ebenfalls eine offene Halle: seine allgemeinen Requisite bei M. Savonarola. ap. Murat. XXIV, Col. 1174: Säle, Kapelle, Kanzlei, Räume aller Art, Wohnungen der Beamten, Ställe etc. — Die wichtigeren Gebäude sind folgende:

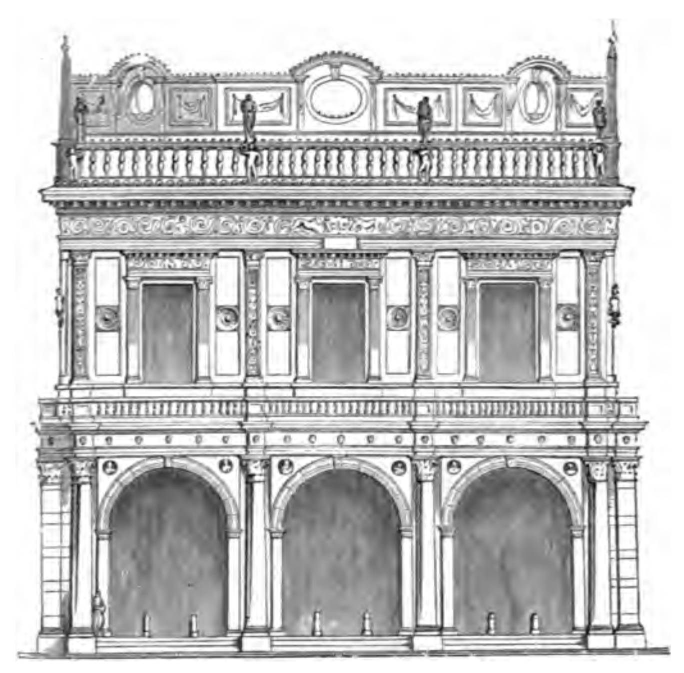


Fig. 201. Pal. Comunale zu Brescia. (Nohl.)

Pal. Comunale zu Brescia (Fig. 201), erbaut 1492—1508 von Formentone, mit mächtiger unterer Halle, innen auf Säulen, aussen auf Pfeilern, und mit reich dekoriertem Äussern. (Das Dachgeschoss später.)

Der zierliche Pal. del Consiglio zu Verona (Fig. 202), erbaut seit 1476 von Fra Giocondo, unten wenigstens nach vorn völlig offen, mit einer Balustrade und zwei kleinen Treppen.

Die noch schöner komponierte Loggia del Consiglio zu Padua (Fig. 203), von Biagio Rossetti; im Erdgeschoss sieben Säulenintervalle, deren drei mittlere sich gegen eine stattliche Treppe öffnen.

Der Pal. del Podestà zu Bologna, 1492—94 umgebaut, wahrscheinlich von Giovanni di Pietro da Brensa und Francesco Fossi da Dozza: das Erdgeschoss eine mächtige Pfeilerhalle mit geblümter Rustika (§ 21) und Halbsäulenordnung: das Obergeschoss, etwas zurücktretend, mit Pilasterordnung und mächtig grossen

Fenstern oder Pforten, welche zusammen dem Anblick einer offenen Halle nahe kommen. (Über den Saal vgl. § 101.)

Der Pal. Prefettizio zu Pesaro, vor 1465 begonnen von Luciano da Laurana; unten eine Pfeilerhalle von sechs Arkaden; darüber ein Obergeschoss mit fünf grossen Fenstern.

Pal. del Pretorio zu Lucca, mit geschlossenem oberem Stockwerk (Fig. 204).

Pal. del Pretorio zu Pienza, um 1460 (Fig. 205), ebenfalls oben geschlossen, mit charaktervollem Zinnenthurm.

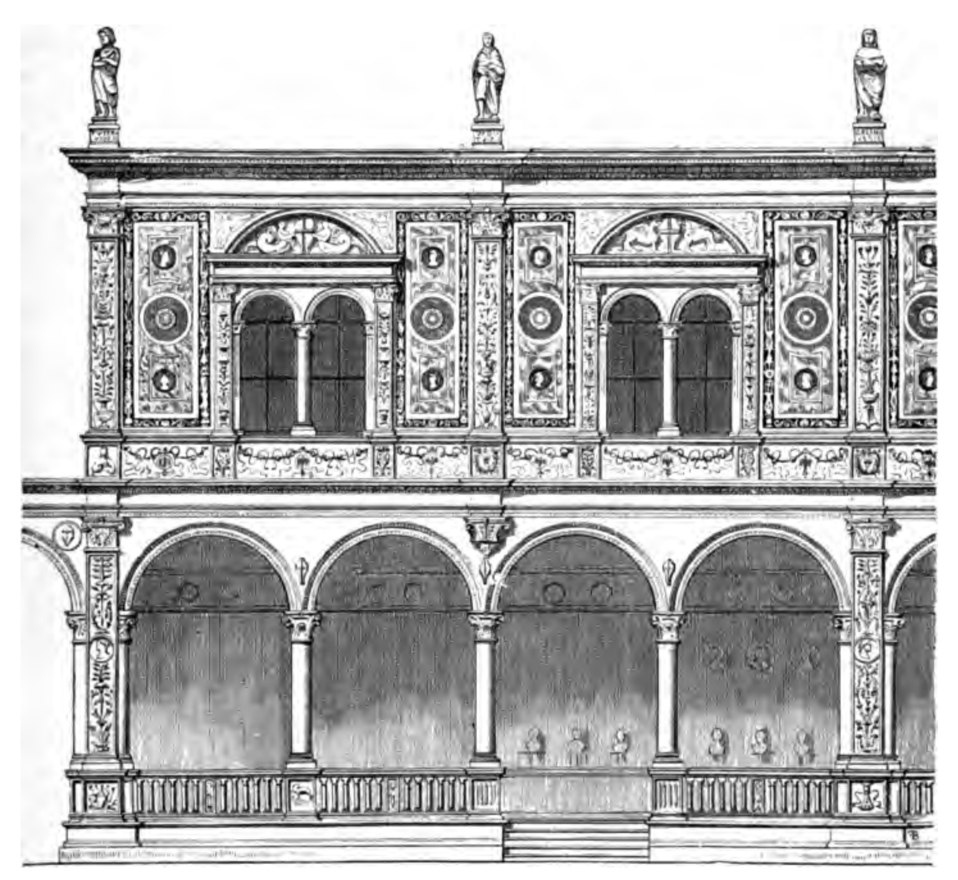


Fig. 202 Loggia del Consiglio zu Verona (Baldinger nach Phot.)

Das Zurücktreten der oberen Stockwerke an mehreren dieser Gebäude hat seinen sehr guten Grund darin, dass man sich nicht auf schwebende Balkone über Konsolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlass sich oben zeigen mussten. Vgl. § 94. (Auffallendes Zurücktreten des Obergeschosses ohne solchen Grund an Rafaels Pal. Pandolfini, § 96; desgleichen am Pal. Uguccioni (Fig. 48, S. 96); auf einer Skizze dieses Palastes (Sammlung der Uffizien) bemerkt Giorgio Vasari d. J. zu dieser baulichen Eigentümlichkeit: fa bellissimo vedere et un grandissimo comodo.)

Am Dogenpalast zu Venedig gehört noch das ganze Äussere und die Anlage überhaupt der gothischen Zeit an, der Hof aber, soweit er vollendet wurde, in den reichsten Formen der Renaissance und in weissem Marmor ausgeführt (von Bregno, Scarpagnino, Guglielmo Bergamasco) ist für den Charakter eines öffentlichen Gebäudes von diesem Range nicht bezeichnend gestaltet und sein Wert liegt mehr in den glänzenden Einzelheiten (Riesentreppe, Hallen, Fenstergruppen; im Innern die Scala d'oro und einige wenige Räume, welche noch ihre Ausstattung aus dem XV. und beginnenden XVI. Jahrhundert erhalten haben).

Die alten Prokurazien in Venedig, für lauter Bureaux und Amtswohnungen, das Erdgeschoss für Buden, nach der Platzseite ein fortlaufender Bau offener Hallen (unten Pfeiler, die zwei oberen Ordnungen Säulen), wahrscheinlich weil die fest-

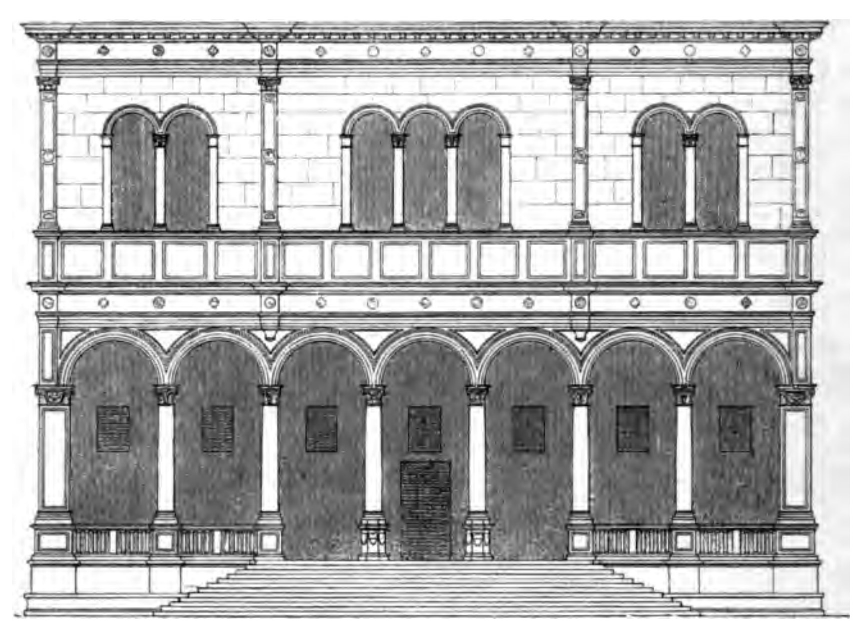


Fig. 203 Loggia del Consiglio zu Padua. (Nach Bühlmann.)

liche Bedeutung des Markusplatzes keine geschlossenen Fassaden geduldet hätte. (Die neuen Prokurazien wiederholen dann das Motiv der Biblioteca, § 103, mit Zuthat eines Obergeschosses. — Vgl. auch § 114.)

Auch die Börsen, loggie de' mercanti, nebst den Zunftgebäuden, schliessen sich, wenn auch in kleinerem Massstab, dem Motiv der Stadtpaläste an, indem auch hier eine untere Halle mit Treppe und Nebenräumen und ein oberer Saal für Versammlungen vorgeschrieben waren. Vgl. das Projekt bei Serlio, L. VII, p. 116, und aus der gothischen Zeit die Loggia de' mercanti zu Bologna. Bisweilen gehörte auch eine Kapelle dazu, wo jeden Morgen ad devotionem et commodum mercatorum eine Messe gelesen wurde. So im Palazzo della Mercanzia zu Siena, welcher samt der Kapelle (Urkunde v. 1416 bei Milanesi II, p. 82, vgl. p. 93) gegen die Piazza hin schaut; auf der Rückseite gegen eine höher

liegende Strasse wurde diejenige Loggia angebaut, welche jetzt Casino degli Uniti (früher de' Nobili) ist (s. § 104).

§ 103.

Sansovino und Palladio, Hallenbauten.

Wie schon in einigen der genannten Paläste das Längenverhältnis und die Zahl der Hallenbogen willkürlich ist, so wurde an zwei ganz ex-



Fig. 204. **Palazzo del Pretorio zu Lucca.**

ceptionellen Gebäuden, an Jacopo Sansovinos Biblioteca zu Venedig und an Andrea Palladios Basilika zu Vicenza der Doppelhalle als solcher, freilich in ihrer höchsten monumentalen Ausbildung, die Herrschaft völlig überlassen.

Die Biblioteca § 53 (Fig. 47). Es war eine ungerechte Kritik, wenn man dem Gebäude vorwarf, es sei zu niedrig für seine Länge, da dasselbe als

Hallenbau keine bestimmte Länge haben will. Der Architekt aber gab bei seiner Verantwortung statt dieses wahren Grundes Scheingründe an, vorausgesetzt, dass die Aufzeichnung des Sohnes (Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115) das vom Vater Vorgebrachte genau wiedergebe. Derselbe gab z. B. ohne Not zu, dass sein Bau im Vergleich mit dem Dogenpalast niedrig, aber ohne Rücksicht auf denselben entworfen sei; denn der Dogenpalast, welcher die Majestät der Republik darstellte, verlangte eine solche Rücksicht allerdings, und zwar in Gestalt einer Unterordnung der Biblioteca. Dass die geringe Höhe durch die geringe Tiefe entschuldigt wird, ist ebenfalls eine Ausrede; die geringe Tiefe hätte einen mächtig gruppierten Hochbau nicht ausgeschlossen, und die Schmalseite gegen die Riva hätte sich schon maskieren lassen. Venedig wollte ein Meisterwerk nicht der Komposition, sondern der Durchführung.



Fig. 205. Pal. del Pretorio zu Pienza. (Nach Mayreder.)

Während des Baues publizierte 1544 Serlio (L. IV. fol. 154 oder 155), angeblich nur für ein raumsparendes venezianisches Wohnhaus mit Buden in der unteren Halle, einen Entwurf, der Sansovinos Idee sehr schön in das Einfache, Schlankere und Edlere umdeutet. (Vgl. Fig. 200.)

Palladio umbaute seit 1549 den alten Palazzo della Ragione seiner Vaterstadt Vicenza, ein nicht ganz regelmässiges Oblongum, rings mit einer unteren dorischen und einer oberen ionischen Halle (Fig. 11, Seite 55); beide Male ist zwischen den Halbsäulen der Hauptordnung ein Bogen auf freistehenden kleinern Säulen derselben Ordnung eingesetzt. So entstand die „Basilika“, das öffentliche Gebäude als solches, wie man es in ganz Italien gerne gehabt hätte, ganz in Hallen aufgelöst, gleich dem Marmorthurm von Pisa. An den Ecken wurden die Ungleichheiten auf das Geschickteste verdeckt.

§ 104.

Die Familienloggien.

Endlich musste das XV. Jahrhundert einer eigentümlichen Sitte genügen, dem Bau dreibogiger offener Loggien, wo sich bei feierlichen Anlässen Korporationen oder bestimmte Familien versammelten oder Aufwartung annahmen.

Um 1450 erwähnt M. Savonarola (l. c. col. 1179) zu Padua die prächtige, verzierte, auf vier Marmorsäulen gestützte „Lodia, welche der Sitz der Rektoren und der Adlichen ist".



Fig. 206. Loggia degli Uniti zu Siena.

Schon das XVI. Jahrhundert verstand den Brauch offenbar nicht mehr; Vasari XIII, p. 249 (Le M. XI, p. 306), v. di Udine: „die Loggia Medici sei erbaut zur Bequemlichkeit und zur Versammlung der Bürger, wie es die vornehmsten Bürger damals zu halten pflegten". Laut Lettere sanesi III, p. 75 baute Pius II. die seinige, damit die Piccolomini sich daselbst versammeln könnten, „per esercizî pubblici di lettere di affari". Lateinisch heisst sie urkundlich theatrum; Milanesi II, p. 322. Laut Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 985 hätte noch ein Palast daran gebaut werden sollen.

Florenz hatte 1478 schon 21 solcher Familienloggien, wobei noch ein halbes Dutzend vergessen sein sollen; Varchi III, p. 107 ss.

Als formales Urbild mochte die gewaltige Loggia de' Lanzi in Florenz gelten, wo die feierlichsten Akte der Republik vollzogen wurden; erbaut 1376



Fig. 207. Pal. Porto Barbarano zu Vicenza.

von Orcagna, nachdem man noch 1356 gemeint hatte, dass eine Loggia sich für einen Tyrannen und nicht für einen Freistaat schicke: Matteo Villani, L. VII, c. 41.

Doch mussten die Familienloggien des XV. Jahrhunderts, meist gegenüber dem Palast des betreffenden Geschlechtes, sich mit dem Charakter eines artigen Zierbaues begnügen.

Erhalten: die Loggia der Rucellai in Florenz, bei deren Palast, erbaut 1468 von Guidotti, wohl kaum nach einem Entwurf des Alberti.

In Siena: die Loggia de' Nobili (jetzt degli Uniti) als Rückseite des Pal. della Mercanzia (§ 102), auf vier Pfeilern (1417, der Oberbau später), einfach zierlich (Fig. 206); ferner die eben erwähnte Loggia del Papa, 1460 von Antonio Federighi erbaut, mit dünnen weitgespannten Bogen auf Säulen, mit der Inschrift: Pius II. den Mitgliedern seines Geschlechtes, den Piccolomini.

Manches Hallenfragment in italienischen Städten mag eine solche Loggia gewesen sein, die ihren Charakter eingebüsst hat.

§ 105.

Palastbau der Nachblüte; das Äussere.



Fig. 208. Pal. Valmarana zu Vicenza.

Seine definitive Ausbildung erhielt der Palastbau erst durch die Meister der Zeit von 1540—80, in einer Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise.

Die Meister: Giulio Romano; Giacomo Barozzi, genannt Vignola; Giorgio Vasari; Bartolommeo Ammanati; Galeazzo Alessi; Pellegrino Tibaldi, gen. Pellegrini; Andrea Palladio u. a. m.

Florenz unter Cosimo I., Genua seit Andrea Doria künstlich in Ruhe gehalten und wesentlich der spanischen Politik unterthan; Venedig durchaus auf kluge Behauptung des Erworbenen angewiesen.

Cosimo I. beförderte systema-

tisch den Müssiggang der Reichen, und auch dem Geist der Gegenreformation war es angenehm, wenn bisher thätige Klassen sich in eine vornehme Ruhe begaben. In Rom vollendete sich diese Lebensweise, indem die älteren Häuser und die sich beständig neu bildenden Nepotenfamilien darin förmlich wetteiferten.

Die nächste bauliche Folge der Vornehmheit ist der zunehmende Weit- und Hochbau, mit noch weiterer Vereinfachung sowohl als Derbheit des Details, jetzt oft schon bis ins Flüchtige und Rohe.

Galeazzo Alessi hält am längsten eine reiche und gediegene Einzeldurchführung fest.

Von den Fassadentypen gewinnt der römische im engern Sinne (§ 96), wesentlich abgeleitet von Pal. Farnese, jetzt eine sehr grosse Ausdehnung.

Hieher gehört die Masse der spätern römischen Paläste; etwa von Ammanatis Pal. Ruspoli an.

Diese freieste Form musste die beliebteste werden für den Barockstil, welcher Fenster, Thüren, Ecken und Simse ganz nach Belieben phantastisch

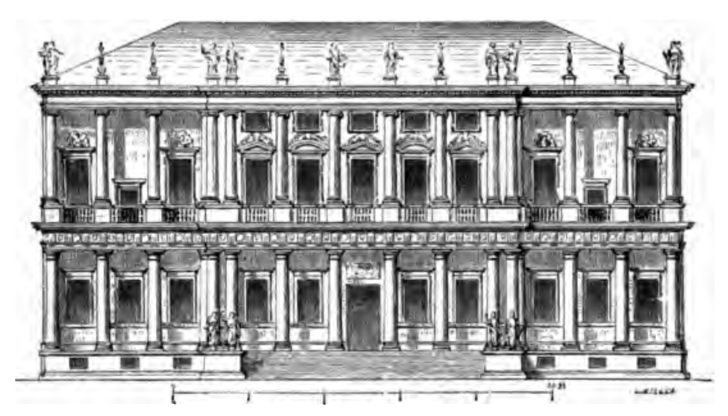


Fig. 209 Pal. Chieregati zu Vicenza.

umbilden konnte. Sie ist und bleibt jedoch noch sehr empfindlich in Betreff der Verhältnisse. (Vignolas riesiger farnesischer Palast zu Piacenza, fast ohne Details, bloss durch die Proportionen existierend.)

Die quadratischen Fenster der Mezzanine werden ohne Scheu ziemlich gross über den Fenstern des betreffenden Hauptstockwerkes angebracht, so dass das Mezzanin formal schon als Zwischenstockwerk wirkt.

Der Typus ist leicht so auszubilden, dass er der mürrischen, abgeschlossenen Grandezza zusagt.

Auch das Motiv einer oder zweier Halbsäulenordnungen (seltener Pilaster), über einem Erd- oder Sockelgeschoss in Rustika, kommt mehrfach vor, aber nur selten in ganz sorgfältiger und edler Ausführung.

Von Bramante (§ 96) ging dieser Typus auf Rafael und Giulio Romano und dann auf Palladio über, welche sich aber auch für Halbsäulen und Säulen meist mit stucchiertem Ziegelbau begnügen mussten. (Pal. del Te zu Mantua, § 119.)

Eine völlig gediegene und reiche Durchführung in gehauenem Stein wird

man auch hiefür hauptsächlich bei Galeazzo Alessi und seinen mailändischen Nachfolgern suchen müssen. (Pal. Marino zu Mailand, jetzt Municipio, mit Hermen am Obergeschoss, einer damals nicht seltenen Form; vgl. die sogen. Omenoni, d. h. Riesen, am Hause des Bildhauers Lioni in Mailand.)

Über den Einfluss, welchen Bramantes Fassadenmotiv am Pal. Caprini (§ 96) auf Palladio übte (s. dessen Skizze in Chiswick-Castle), vgl. von Geymüller. Raffaello studiato come architetto, p. 99. Palladio verwendete dies Motiv des rusticierten Erdgeschosses und der Halbsäulenordnung (bei ihm öfter Pilaster) im Obergeschoss am Pal. Marcantonio Tiene (einem seiner frühesten Bauten, begonnen 1556), an Pal. Trissini dal Vello d'oro, Pal. Orazio Porto und Pal. Schio-Franceschini. — An andern Palästen gibt er auch dem Erdgeschoss eine Halbsäulenordnung, so am Pal. Porto-Barbarano (Fig. 207) und Adrian Tiene. Endlich setzt er der Fassade eine einzige mächtige Ordnung auf hohen Postamenten vor am Pal. Valmarana (Fig. 208), Giulio Porto und del Capitano. Ein Mezzaningeschoss wird dabei gerne als Attika ausgebildet. — Mit dem Ernst dieser Grundmotive kontrastiert bisweilen seltsam die Auflösung der Wandflächen in lauter Ornamentskulptur (Pal. del Capitano und Porto-Barbarano).



Fig. 210. Pal. Malvezzi-Medici zu Bologna. (Nohl.)



Fig. 211. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (Nohl.)

Einige reichere Paläste von Venedig behaupten auch noch die Öffnung der Fassade, jetzt in Gestalt von grossartigen Hallen.

Pal. Contarini, von Scamozzi; wozu aus dem XVII. Jahrhundert Longhenas Prachtbauten Pal. Pesaro und Pal. Rezzonico.

Palladio gab seinem Meisterwerk im Privatbau, dem Pal. Chieregati (vgl. § 35) zu Vicenza (Fig. 209), sogar unten und oben fast lauter offene Hallen mit geradem Gebälke.

In dem Engbau Genuas werden die Proportionen der Fassaden im Allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Dekoration überlassen.

Letztere geht von der Rustika (auch in phantastischer Anwendung) bis zu der durchgeführten Bemalung. Mehrere Fassaden Alessis verzichten indes durchaus nicht auf die Schönheit der Proportionen.

In Bologna fügt sich der dort heimische Hallenbau ebenfalls in die Formen der florentinisch-römischen Schule. So an Pal. Malvezzi-Medici von Bart. Tria-

chini, von vortrefflicher Wirkung und tüchtigen Verhältnissen (Fig. 210). Mit starker Hinneigung zum Barockstil Pal. Fantuzzi von Formigine (Fig. 211).

Öffentliche Gebäude mit Hallen im Erdgeschoss gelingen auch dieser Zeit bisweilen noch auf das Herrlichste.

Palladios Basilika 1549, § 103; — mit einfachen Mitteln höchst wirksam: Vasaris Uffizien, § 35; — reich und edel das Collegio de' Nobili und andere

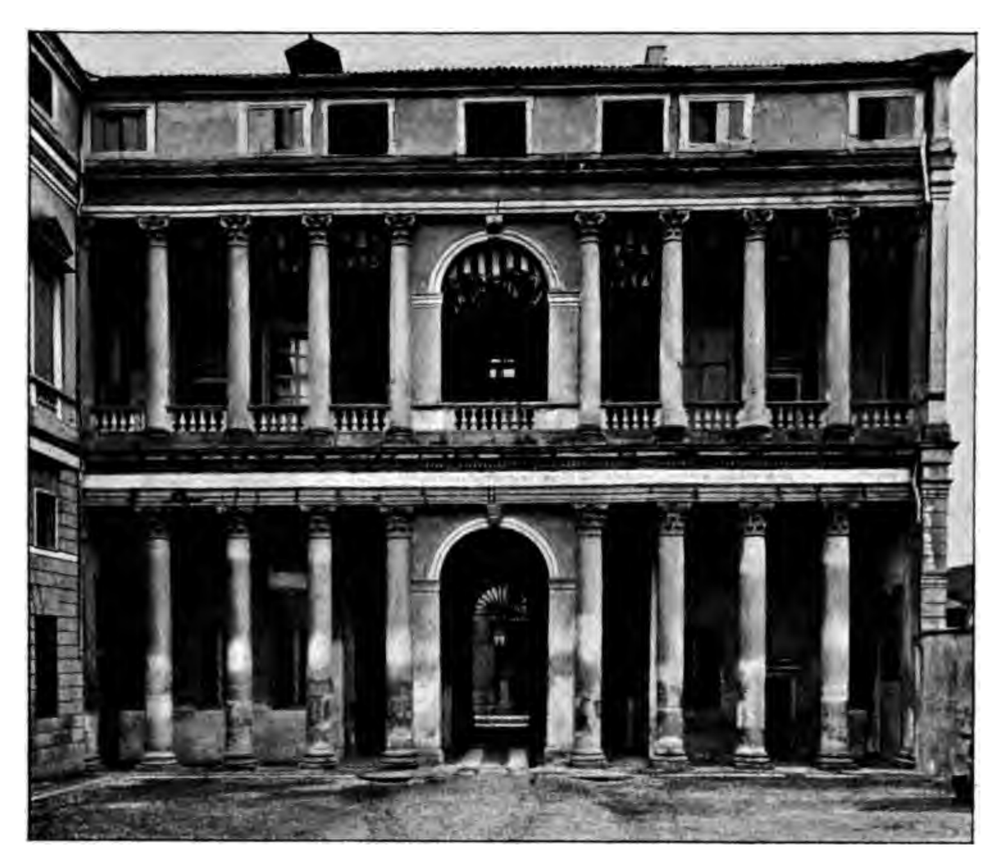


Fig. 212. Hof des Palazzo Valmarana. Vicenza.

Bauten um Piazza de' Mercanti zu Mailand, von Vinc. Seregno, nach dem Motiv der Höfe des Alessi, § 35, 106.

§ 106.

Palastbau der Nachblüte; das Innere.

Im Innern gewinnt vor allem das Vestibul, jetzt für eine zahlreiche wartende Dienerschaft der Besuchenden, eine grosse Ausdehnung.

Schon die Pforte jetzt als Einfahrt gross und weit. Das Vestibul, bei den Florentinern und noch bei Bramante selten mehr als ein Gang mit Tonnengewölbe, wird ein grosser, hoher, gewölbter Raum, meist mit einschneidenden

Lünetten. — Die Einfahrtshalle von Palazzo Farnese, mit ihrem Tonnengewölbe über dorischen Kolonnaden wurde freilich nicht wieder erreicht.

Das Vestibul gedeiht zu einer der höchsten Aufgaben, indem der Treppenbau (§ 99), bisher nur erst stattlich und bequem, nunmehr als Element der Schönheit dem Auge und der Phantasie absichtlich dargeboten und an das Vestibul unmittelbar angeschlossen wird.

Hauptneuerung: die Verdoppelung der Treppen um der Symmetrie willen, nachdem man sich in Gärten und Höfen schon seit Bramante daran gewöhnt hatte (§ 126, vgl. Fig. 195). Entweder begann man gleich unten mit zwei verschiedenen Treppen oder liess Eine Treppe sich vom ersten Absatz an in zwei teilen; Absätze (Podeste), Geländer, Säulenstellungen, Überwölbungen etc. erhielten jetzt erst ihr besonderes ästhetisches Gesetz; dazu die Poesie des Lichtes und der Durchblicke, welche nicht ruhte, bis sie aller ihrer Mittel sicher war.

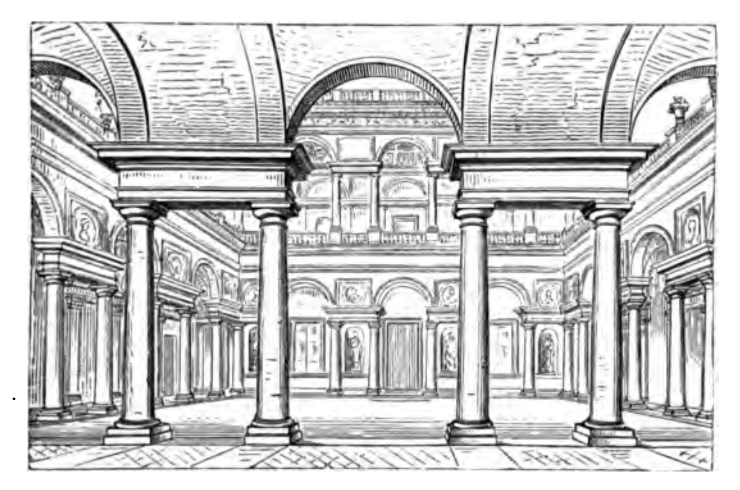


Fig. 213. Ehemaliger Hof von Pal. Sauli in Genua.

Ein begeistertes und gewiss einflussreiches Programm dieses veredelten Treppenbaues: Vasari I, p. 147 (Le M. I, p. 130), Introduzione. — Palladio, i quattro libri dell' archit., I, cap. 28: Auf die Anlage der Treppen ist grosse Sorgfalt zu verwenden, denn es ist durchaus nicht leicht, einen passenden Platz für dieselben zu finden, ohne das übrige Gebäude zu behindern; ihnen gebührt vor allem ein eigener Raum; sie bedürfen dreier Öffnungen: einer dem das Haus Betretenden möglichst sichtbaren Eingangsthür, grosser Fenster in der Mitte und der Ausgangsthür am obern Ende. Gute Treppen sollen hell, wenigstens vier Fuss breit und bequem zu ersteigen sein, so dass sie gleichsam zum Hinaufsteigen einladen. Die Stufen sollen nicht über einen halben Fuss hoch sein, bei hohen Treppen niedriger, aber nicht unter vier Zoll. Die Breite betrage mindestens einen Fuss, höchstens aber $1^1/_2$. Nach 11 oder 13 Stufen (die ungleiche Zahl, um mit dem rechten Fuss den Aufstieg zu beginnen und zu beenden) ist ein Podest (requie, Ruhe, genannt) einzuschalten. Gerade Treppen sind in zwei oder vier Armen anzulegen; in letzterem Fall dient ein quadrater

Zwischenraum als Lichtschacht. Wendeltreppen sind im Grundriss bald kreisrund, bald oval, bisweilen mit einer Säule in der Mitte.

Das vorzüglichste Verdienst hat indes die steile Treppenstadt Genua, wo man von jeher darauf hatte denken müssen, dem vielen Steigen eine gute und schöne Seite abzugewinnen; die Treppe im dortigen Dogenpalast (nach 1550) und in allen folgenden Palästen.

Die Höfe haben nicht mehr die feine Eleganz der besten unter den frühern, dafür aber bisweilen eine ernste Grösse oder eine geistvolle Pracht.

Der Ernst der Pfeiler- und Säulenhallen Ammanatis und Palladios.

Letzterer wechselt, wie an seinen Fassaden, mit einer und zwei Ordnungen, die er, nach dem Vorbild der antiken gesäulten (korinthischen) Atrien, auf allen Seiten herumführt oder nur an der Vorder- und Rückseite anbringt. Zur letztern Art gehört der Hof des Pal. Valmarana (Fig. 212); für den von den Säulen getragenen obern Umgang ist hier die Kontinuität dadurch hergestellt, dass er an den säulenlosen Seiten auf einem breiten Gesimse entlang läuft. — Im Pal. Marcantonio Tiene ist der Hof im Anklang an die Fassade mit Rustikaarkaden im Erdgeschoss und Pfeilerarkaden mit Pilastern im Hauptgeschoss ausgestattet. Pfeilerhallen mit Halbsäulen, nach römischem Vorbilde (§ 97), zeigt der (leider unvollendete) zweite Hof im Kloster della Carità (jetzige Accademia) in Venedig, wo für den vordern Hof an zwei Seiten eine mächtige, zwei Stockwerke hohe Säulenstellung projektiert war; eine solche wirklich ausgeführt am Pal. Orazio Porto zu Vicenza.

Der originelle und prächtige Hof in Alessis Pal. Marino (Municipio) zu Mailand; sein schönster Hof ehemals der in Pal. Sauli zu Genua (Fig. 213); das Motiv § 35.

Geistvoll angeordnete Säulenhöfe namentlich auch in Bologna (§ 93; aus dieser spätern Zeit u. a. Pal. Zucchini), — in Florenz (Pal. non finito, von Cigoli); — in Genua; die meisten Paläste des sinkenden XVI. Jahrhunderts, vorzugsweise mit gekuppelten Säulen an Höfen und Treppen. (Vgl. § 56, Ende.)

Von Pfeilerhöfen der Paläste ist viel weniger Gutes zu sagen; der kolossale Hof des Pal. Pitti in Florenz mit seiner Rustikahalle in drei Stockwerken, von Ammanati (Fig. 52, S. 102), reicht als Kunstwerk bei weitem nicht an Pellegrinis erzbischöflichen Palast in Mailand.

Mit der Zeit aber werden die Höfe gleichgültiger behandelt und der Aufwand überhaupt mehr auf grosse Dimensionen als auf feinere künstlerische Durchbildung gewandt.

Die Korridore, jetzt hoch, weit und durchgängig gewölbt, behaupten ihre meist einfachen Pilasterordnungen. — Im Innern bleibt wesentlich die frühere Disposition herrschend, nur dem grössern Massstab angepasst.

Einige Veränderung brachte der Hoch- und Weitbau des Vestibuls mit sich. Von den neuen Räumen ist nur etwa die „Galeria“ zu erwähnen, ein langer und verhältnismässig schmaler Saal, nach Scamozzis Aussage aus dem Norden importiert.

XII. Kapitel.

Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

§ 107.

Spitäler, Gasthöfe und Vergnügungsbauten.

Spitäler und andere Bauten öffentlicher Mildthätigkeit, welches auch ihre innere Einrichtung sei, öffnen sich nach aussen in einer grossen Halle, als Sinnbild des einladenden Empfanges und als Warteort, mit einem geschlossenen Oberbau.

Alberti de re aedific. L. V., c. 8 gibt nur die umständlichen Requisite, aber nicht die Kunstform der Spitäler.

Brunellescos schöne Halle der Innocenti in Florenz, welche auch die Kirche des Findelhauses verdeckt (Fig. 214).

(Die Spitalhalle auf Piazza S. Maria novella ist erst 1489—96 erbaut.)

Ospedale del Ceppo zu Pistoja, mit dem Friese farbiger Reliefs über der Halle (Fig. 215).

Ospedale vecchio zu Foligno; erhalten ist die Fronte mit oberer und unterer Halle; in ersterer kommen zwei Intervalle auf eines der letzteren; zwischen beiden ein niedriges Zwischenstockwerk mit kleinen Baldachinfenstern; XV. Jahrhundert.

Portikus der Putte di Baracano zu Bologna.

Bei den Bädern von Viterbo liess Nikolaus V. (1447—1455) mehrere Kurgebäude aufführen, von „fürstlicher“ Bequemlichkeit und Schönheit. Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 929. Von der Form wird nichts gemeldet.

Sehr bedeutend und noch in grossen Partien erhalten: das Hospital S. Spirito zu Rom, der Hauptbau aus der Zeit Sixtus' IV. (begonnen 1471, vollendet 1482), mit ehemals offener, erst in neuern Zeiten geschlossener Fassadenhalle; Kuppel in der Mitte der zwei langen Hauptsäle, zwei von den vier Höfen ursprünglich.

Ospedale maggiore zu Mailand hat eine geschlossene, freilich nach Nordwesten gelegene Prachtfassade, doch war es von Filarete mit offenen unteren Hallen projektiert, § 44. Innen nur die Nebenhöfe alt; der berühmte Haupthof erst von Richini. — Über den Entwurf zur inneren Einrichtung vgl. Filaretes Traktat, Buch XI.

Für S. Giacomo degli incurabili in Rom zeichnete Peruzzi zwei (fragmentiert erhaltene) Projekte; beim einen ein Pfeilerhof, Gartenhalle etc.; andere Entwürfe von Ant. da Sangallo d. J. (anscheinend unter Einwirkung der erstgenannten), reproduziert von Redtenbacher, Peruzzi, Taf. 8 und Allgem. Bauzeitung 1883, S. 52 f.

Einzelne Gasthöfe und Wirtshäuser waren schön genug, um begeisterte Erwähnung zu veranlassen.

Der Gasthof zum Ochsen in Padua (um 1450) mit Hof, Sälen, zahllosen Kammern und Ställen für 200 Pferde, vollkommen „herrenmässig“. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1175.

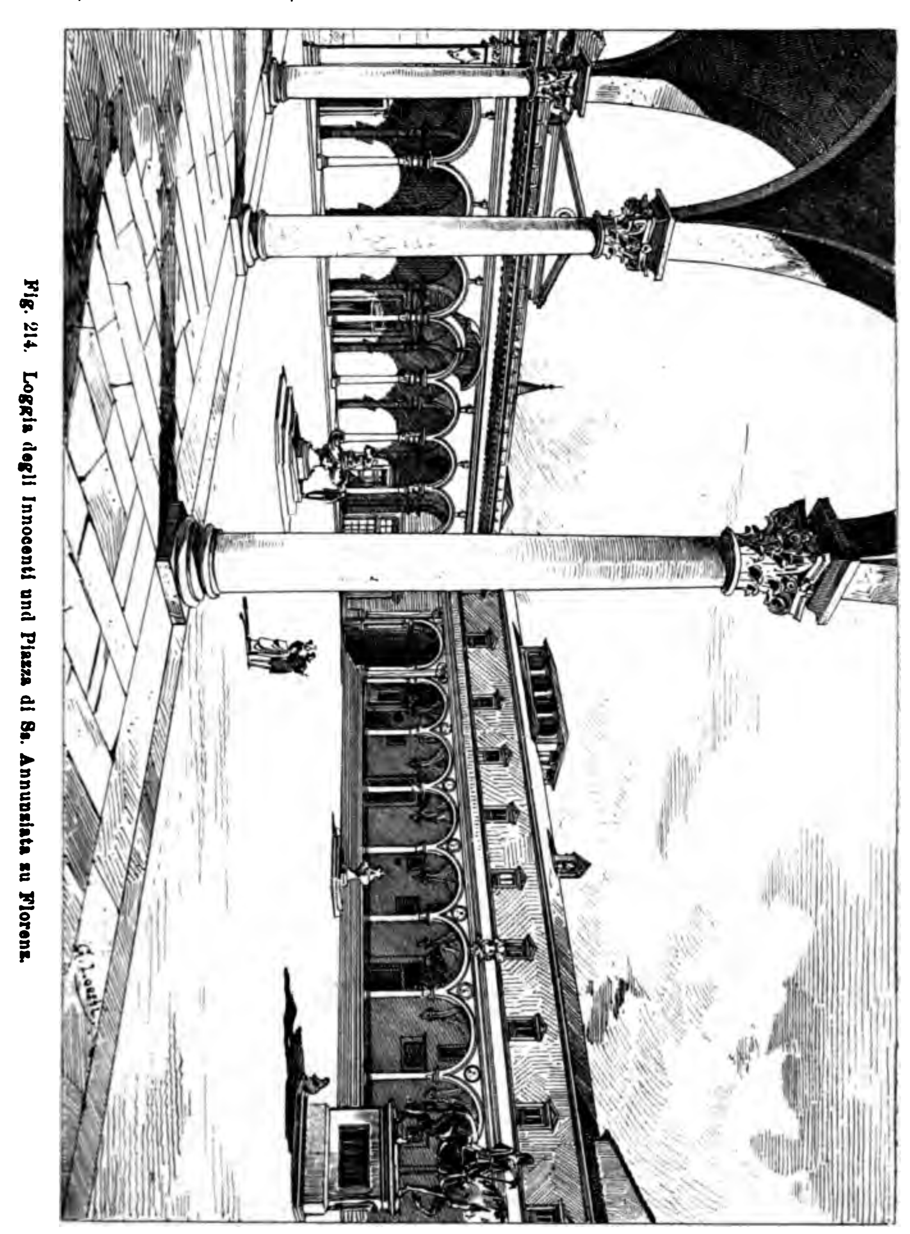


Fig. 214. Loggia degli Innocenti und Piazza di Ss. Annunziata zu Florenz.

Die schönste und grösste Osterie vor Porta S. Gallo zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, zerstört 1529. Varchi, ed. Milan. III, p. 86.

Ein eigener Kreis von Malereien, der sich in und an solchen Gebäuden entwickelte, teils lustiger und leichtfertiger Art, teils Wappen von Fürsten. Lomazzo, trattato dell' arte, p. 349.

Gebäude zu Zwecken des öffentlichen Vergnügens hatten nach aussen wahrscheinlich noch keine ausgeprägte Kunstform, oder es waren blosse Bauten des Augenblickes, oder sie sind, wenn sie schön waren, sonst untergegangen.

Über das ganze Bau- und Dekorationswesen des Theaters der Renaissance s. unten § 192 ff.

Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand (1466—76) liess für das Ballspiel „weite, grosse Säle bauen und ebenso für die Musik“. Corio, storia di Milano, fol. 426.



Fig. 215. Ospedale zu Pistoja. (Nohl.)

Falconetto (vgl. § 26) baute in Padua eine Rotunde für Musikaufführungen, „klein, aber hübsch“. Eine Nachahmung dieses nicht mehr vorhandenen Gebäudes glaubt Milizia (memorie degli archit. I, p. 269) zu erkennen in Palladios Rotonda (eigentlich Villa Capra, bei Vicenza).

In dem Hause des musikliebenden Luigi Cornaro zu Padua (jetzt Pal. Giustiniani), welcher den Falconetto viele Jahre hindurch bei sich hatte, enthält der zierliche Anbau im Hofe rechts ein Achteck mit Nischen, welches ebenfalls zu solchem Zweck gedient haben soll. Willkürlich verändert bei Serlio, L. VII, p. 218, 223. Vgl. § 119.

§ 108.

Der Festungsbau.

In einer Zeit, da selbst der Krieg oft eine Sache der Kunst und der Eleganz wurde, musste auch der Festungsbau, so viel als möglich war, in den Kreis des Schönen gezogen werden. Dazu kam, dass einzelne Fürsten und ganze Dynastien, auf langes Wohnen in festen Schlössern angewiesen, für dieselben Bequemlichkeit und Schönheit verlangten. Die Zinnen des Mittelalters fallen weg; derbe Gesimse, bisweilen mit Konsolen, Rustika an den Flächen oder wenigstens an den Kanten werden die durchgehende Ausdrucksweise sowohl für die Mauern der Bastionen und Schanzen als für die Thürme und andere Freibauten, sobald die Mittel ausreichen.

Die italienische Zinne, oben eingezackt, gibt zum letztenmal die durchgehende Bekrönung ab an den prachtvoll malerischen Festungsbauten von Bellinzona, dem Werk des letzten Visconti (1412—47).

Statt der „hohen“ Festungen führte Federigo von Urbino (§ 6, 11) die „niederen“ ein, welchen das Geschütz weniger anhaben konnte. Vespasiano fiorent., p. 121.

Die Rustika in zugespitzter (diamantierter) Gestalt an den zwei riesigen vorderen Thürmen des Kastells von Mailand; — mit aufgemeisselten Kugeln als mediceischem Emblem an der Fortezza da basso zu Florenz.

Grosse, neben dem kriegerischen Zweck auf den höchsten Phantasieeindruck berechnete Festungsbauten der guten Zeit: die Burg von Cività Castel-



Fig. 216. Porta Capuana zu Neapel.

lana, von Antonio da Sangallo d. Ä.; das Hafenkastell von Cività Vecchia, von Bramante 1508 begonnen, von Michelangelo vollendet.

Francesco Sforza durfte den Wiederaufbau des zerstörten Kastells der Visconti in Mailand nur wagen, nachdem er versprochen, der Stadt durch dasselbe nicht nur Sicherung gegen Feinde, sondern auch eine bauliche Zierde zu schaffen; vgl. Beltrami, il Castello di Milano und v. Oettingen, Ant. Filarete, S. 17.

Das Kastell von Palo (nicht, wie früher angenommen wurde, von Bramante). Schöne einzelne Festungspartien in Nepi 1499, von Antonio da Sangallo d. Ä., und Grotta ferrata (nach 1484).

Fast alle namhaften Architekten waren zugleich Festungsbaumeister und Ingenieure und empfahlen sich den Grossen als solche oft mehr denn durch ihre Kunst im engern Sinn (s. die Biographien der drei Sangallo, des San-

micheli u. a. bei Vasari, und über Franc. di Giorgio sowohl Vasari als Milanesi II, p. 416 bis Ende, sowie C. Promis und A. Pantanelli in den § 31 erwähnten Schriften). Der berühmte Brief, mit welchem sich Lionardo da Vinci bei Lodovico Moro einführt, zeigt dies klar. Lettere pittoriche I, Append. 1; — Facsimile und umständliche Erläuterung bei Müller-Walde, Leonardo da Vinci, S. 158 ff. — Doch machte Girolamo Genga (1476—1551) kein Hehl daraus, dass ihm die Festungsbaukunst, in der er Meister war, „ziemtich wert- und würdelos“ erscheine. Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga.

Die Festungsbauten der Päpste des XV. Jahrhunderts: Vitae Paparum, Murat. III, II, Col. 929 (Nikolaus V.), 985 (Pius II.), 1018 (Paul II.) etc. — Müntz, Les arts à la cour des papes, I—III.

Über das Kastell von Ostia, 1483—86 von Baccio Pontelli, vgl. den Cicerone des Verfassers, II, 1, S. 134.

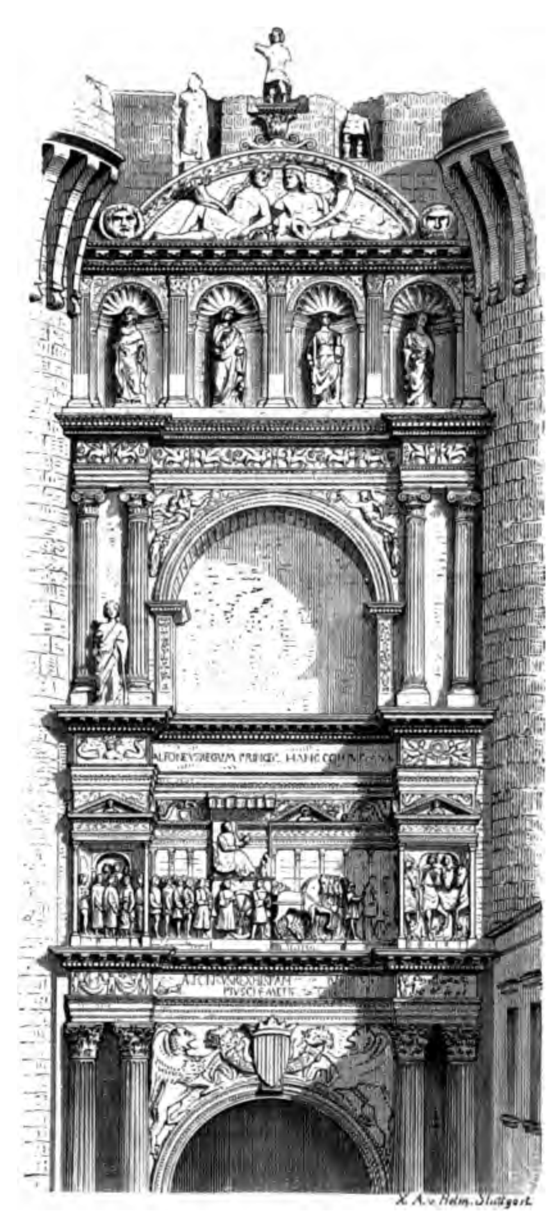


Fig. 217. Triumphbogen des Alfons zu Neapel.

§ 109.

Die Thore der Renaissance.

Das Prachtstück des Festungsbaues ist das Thor an Aussenwerken sowohl als im Innern. Das XV. Jahrhundert hatte noch bisweilen den vollen Reichtum der korinthischen und Komposita-Ordnung an den Pilastern und andern Gliederungen desselben walten lassen. Das naheliegende Vorbild, der römische Triumphbogen, wurde doch nirgends ängstlich nachgeahmt.

Porta Capuana in Neapel, seit 1485, von dem Florentiner Giuliano da Majano; zwischen zwei Thürmen der Bogen mit Komposita-Pilastern eingefasst, mit hohem Fries, die Attika neuer, der obere Aufsatz modern (Fig. 216).

Vorzüglich schön: Porta S. Pietro zu Perugia, schon 1448 begonnen, aber 1475 neu verdungen an Agostino di Duccio von Florenz, 1481 unterbrochen (§ 39) und daher ohne Kranzgesimse. Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 98. Graziani, cronaca di Perugia, archiv. stor. XVI, I, p. 605 und Matarazzo, ib. XVI, II, p. 8, Nota. Zu den Seiten des Thores vortretende Flügel mit Nischen; alle Ecken mit korinthischen Pilastern.

Ein Bau von völlig einziger Art ist der prächtige marmorne Triumphbogen des Alfons, ein weisser Hochbau zwischen zwei dunkeln Thürmen des Castello nuovo in Neapel (Fig. 217), von dem Mailänder Pietro di Martino, angeblich 1443, der plastische Schmuck 1456—71. Es ist fast das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen prangen lässt. Von den beiden Thürmen ist der eine neuerlich restauriert. Vgl. Miniero Riccio, Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I. Napoli 1876.



Fig. 218. Porta S. Zeno zu Verona.

Im XVI. Jahrhundert wird dem Thor eine strengere, selbst düstere Haltung gegeben und die dorische und toscanische Ordnung in ihrer oben (§ 52) angedeuteten Verbindung mit der Rustika angewandt. Sanmicheli (1484—1559) vollendet die konventionelle Formensprache des Festungsbaues. Der Thorthurm des Mittelalters verschwindet gänzlich.

Die Thore von Padua (1515 u. f.) bilden den Übergang von der zierlicheren in die strengere Art; von Guglielmo Bergamasco angeblich Porta Portello, 1518; von Falconetto sind Porta S. Giovanni (1528, nach dem Motiv eines einthorigen Triumphbogens, aussen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern) und Porta Savonarola (1530).

Sanmicheli, als Festungsbaumeister der Republik Venedig, errichtete dort das Fort S. Andrea di Lido mit der schönen Wasserpforte (vgl. § 4), und in

Verona die Porta nuova, Porta S. Zeno (Fig. 218) und Porta stuppa oder del Palio. Die Komposition jedesmal eigentümlich, die Ausdrucksweise mit grosser Energie dazu gestimmt. Die Halbsäulen und Pilaster bisweilen in echter Gestalt, meist aber nach dem unrichtig verstandenen Vorbilde unfertiger Römerbauten rusticiert, während Kapitäl und Fuss samt dem Gebälke regelrecht gebildet sind. Einmischung kräftiger plastischer Elemente, Masken, Löwenköpfe etc., zumal an den Schlusssteinen; mächtige Bildung der einzelnen Keilsteine der Bogen; hie und da horizontal gewölbte Oberschwellen. Es ist diejenige Ausdrucksweise des monumentalen Festungsbaues, welche seither auf das ganze Abendland mehr oder weniger eingewirkt und als klassisch gegolten hat.

Eigentliche Missformen erst im IV. Buche des Serlio, z. B. Säulen, an welchen glatte und rusticierte Teile abwechseln. (Dann später sein Pfortenbuch, § 54.)

Alessis Thor am Molo vecchio zu Genua auf der Stadtseite mit mässigen Pilastern, nach aussen höchst derb. Die späteren Hafenthore vollends in übertriebener Rustika.

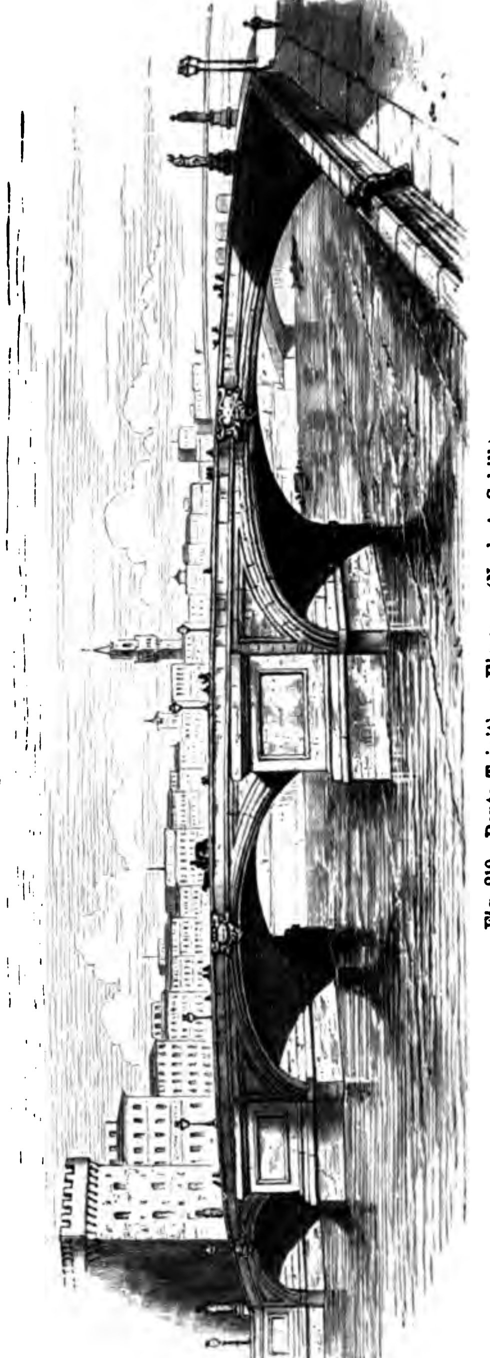


Fig. 219. Ponte Trinità zu Florenz. (Nach A. Schill.)

Bisweilen wird dem Thor eine Dekoration vorgesetzt, welche mit diesem Festungsstil nichts gemein hat.

Porta S. Spirito zu Rom, im Grundriss ein Kreissegment (das früheste Beispiel dieses später so viel gebrauchten Reizmittels), mit vier vorgesetzten Halbsäulen, vom jüngeren Ant. da Sangallo, unvollendet; Porta del Popolo, angeblich von Vignola, triumphbogenartig; — Porta Pia, von Michelangelo, der um 1559 Entwürfe für viele andere Thore von Rom machte (Vasari XII, p. 263); komponiert in der Absicht, die plastisch höchst wirksam durchgeführte Thoröffnung durch

Umgebung mit kleinen Nebenfenstern, Scheinzinnen etc. möglichst gewaltig escheinen zu lassen. Die Bildung der Formen an sich völlig willkürlich und nur diesem Zwecke unterthan.

§ 110.

Die Brücken.

Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540—80 geschaffen.

Aus dem XV. Jahrh.: Ponte Sisto zu Rom, bereits mit Aneignung der Formen antiker Brücken.

Palladios prachtvolle Entwürfe für eine dreibogige Rialtobrücke zu Venedig. — Ammanatis Ponte della Trinità zu Florenz; die Formen der drei Bogen mit freiester Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt: statt der Stichbogen Halbellipsen für das Auge; die Brücke bildet Ein belebtes Ganzes (Fig. 219).

Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrh. wenigstens verlangt von Alberti (de re aedif. L. VIII, c. 6), der auch über die Engelsbrücke zu Rom im Auftrag Nikolaus V. wirklich ein Dach soll erbaut haben. (Vasari II, p. 546 (Le M. IV, p. 61), v. di Alberti). — Eine stattliche, ziemlich frühe Bedachung hat gegenwärtig noch die Brücke des Ticino zu Pavia.

XIII. Kapitel.

Korrektionen und neue Stadtanlagen.

§ 111.

Nivellierung und Pflasterung.

Die Renaissance ist die Zeit der Korrektionen im weitesten Sinne, schon weil ihre ganze Richtung auf das Regelmässige geht, sodann weil ihre monumentale Architektur ein bestimmtes Mass freien Raumes und einige Harmonie mit den umgebenden Baulichkeiten verlangt.

Die nordische Gothik in Städten, deren Verteidigungsfähigkeit mit der Raumersparnis stieg, stellte auf enge, irrationelle Plätze selbst Kirchen ersten Ranges, deren organische Vollkommenheit sich um die Umgebung gar nicht zu kümmern scheint. Die italienische Theorie (z. B. Serlio, L. VII et passim) verlangt dagegen vor jeder Fassade womöglich einen Platz, dessen vier Seiten der Länge derselben entsprechen.

Da jede symmetrisch angelegte Fronte auch einen ebenen Raum vor sich voraussetzt, und da bereits im XIV. Jahrhundert in Italien nicht bloss Paläste, sondern auch Häuser eine regelmässige Gestalt annehmen, so mussten die besseren Strassen nivelliert werden. Die Behauptung des Niveaus aber

ist nur zu erreichen durch die Pflasterung, welche ausserdem nicht bloss dem Reinlichkeitsinn der damaligen Italiener, sondern womöglich durch Stoff und Anordnung auch ihrem Kunstsinn entsprach.

Zahlreiche Aussagen in allen Stadt- und Fürstengeschichten. Selciare oder salegare das Besetzen mit Flusskieseln, ammattonare mit stehenden Ziegeln; lastricare das Belegen mit Steinplatten. Florenz war am frühesten durchgängig mit stehenden Ziegeln und an allen bevorzugten Stellen mit Platten gepflastert. Sein Pflaster hat sogar eine mythische Urgeschichte: Gio. Villani I, 38. Das Belegen mit Platten schon vor 1250 in Strassen, wo man früher bereits Ziegel gebraucht, Vasari I, p. 249, v. di Arnolfo. eine ziemlich übertriebene Aussage. Der Platz am Baptisterium mit Ziegeln, Via nuova mit Platten 1289, Gaye, carteggio I, p. 418 s. Den Mönchen von S. Spirito wird 1297 gegen ein Geschenk ein Plattenweg längs ihrer Kirche auferlegt, p. 434. Plattenwege um alle öffentlichen Gebäude und Thore beschlossen 1333, p. 478. Der Platz am Baptisterium 1339 mit Platten belegt (Della Tosa, Annali, bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 53). Der Signorenplatz doch erst 1351 ganz gepflastert, und zwar mit Ziegeln, Gaye, l. c., p. 502, mit urkundlicher Angabe der Zwecke: Schönheit, Verhütung des Schlammes und des Staubes. Die Mönche von S. Annunziata bitten 1421 um einen Beitrag zur Pflasterung des Platzes vor der Kirche, damit der Kirchenbesuch sich steigere, p. 549; 1437 Pflasterung der Strassen von S. Maria Novella bis zum Dom, p. 553; 1449 Pflasterung des Lungarno von Ponte della Trinità bis Ponte Carraja, 1460 desgleichen auf Piazza S. Apollinare, ib. p. 558 s., 564 etc. — In Siena erhielt der halbrunde, mit Ziegeln gepflasterte Platz 1513 die konzentrisch zusammenlaufenden Linien von Travertinplatten, Lettere sanesi III, p. 12. — In Piacenza wurde die Piazza 1469 gepflastert mit Marmor und Ziegeln in einer Zeichnung von Vierecken, Annal. Placent. ab Murat. XX, Col. 927. — Die Pflasterung von Rom begann unter Eugen IV. (1431—47) auf dem Marsfeld; Flaminio Vacca bei Fea, Miscellanea I, p. 70; fortgeführt unter Nikolaus V., Platina, vitae Pontiff., p. 298; — gründlicher durchgeführt, und zwar mit Ziegeln, unter Sixtus IV., Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1897; Corio, fol. 416; Julius II. liess viele Strassen mit Ziegeln pflastern, Albertini, L. III, fol. 95 (ed. Schmarsow, p. 42 ss.). — In Venedig erhielt der Markusplatz erst 1382 oder 1394 ein Ziegelpflaster; das jetzige Marmorpflaster jedenfalls nicht vor dem Ende des XVI. Jahrhunderts; Sansovino, Venezia, fol. 105; die Strassen waren lange nicht gepflastert und sehr schmutzig, fol. 172. — Mailand bekam sein Pflaster seit 1412, Decembrio ap. Murat. XX, Col. 998, und wiederum seit 1469, Corio Historia di Milano, fol. 414. Lodovico Moro liess ganz Vigevano pflastern, Cagnola, archiv. stor. III, p. 188. — Die Cremonesen liessen die Pflasterung ihres Domplatzes 1454 durch Filarete besorgen, Corio im Politecnico XXI und W. v. Oettingen, Filarete, S. 20. — In Ferrara begann man 1417 mit der Piazza, welche, wie in der Folge die Strassen, ein Kieselpflaster erhielt, Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 183, 202, 245 s. Ebenso Bologna bei der grossen Korrektion von 1470, wo nur bevorzugte Stellen Ziegelpflaster bekamen, Bursellis ap. Murat. XXIII, C. 897. — In Perugia wurde seit 1425 Ziegelpflaster gelegt, Graziani cronaca, archiv. stor. XVI, I, p. 318. — In Assisi pflasterte man im Auftrage Cosimos de' Medici die Landstrasse bis zur S. Maria degli Angeli hinaus, Vasari II, p. 444, v. di

Michelozzo. — In Neapel führte erst der Vizekönig Pietro di Toledo seit 1532 die Pflasterung, und zwar mit Ziegeln, durch, vgl. dessen Leben, arch. stor. IX, p. 22.

§ 112.

Die Strassenkorrektion.

Schon vor dem Eintritt der Renaissance und noch mehr seither werden grosse Strassenkorrektionen, oft mit bedeutenden Opfern durchgeführt, teils um der Zweckmässigkeit, teils zugestandenermassen um der Schönheit willen, als deren Vorbedingung bereits die Geradlinigkeit betont wird.

Sehr auffallende Ausnahme: L. B. Alberti, de re aedificatoria L. IV, c. 5, und L. VIII, c. 6, wo zwar für Hauptstrassen die Geradlinigkeit mit Häusern von gleicher Höhe und gleichen Portiken verlangt, sonst aber aus ästhetischen wie aus praktischen Gründen der Schlangenwindung der Vorzug zuerkannt wird. (Die Stadt werde grösser scheinen, die Häuser sich allmählich und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen Feinde leichter sein.)

In Florenz wird 1339 auf Anregung der Dombaubehörde beschlossen, einzelne Strassen am Dom und Baptisterium tiefer zu legen, um den schönen Anblick dieser Bauten zu erhöhen (Dokumente bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 51), und 1349 wird S. Romolo demoliert, damit ein freier Platz entstehe, für welchen gerade Fronten einbedungen werden, Gaye, carteggio I, p. 499. — Schon 1319 teure Häuser zum Abbruch wegen Vergrösserung des Signorenpalastes angekauft, ib. p. 456.

Vorzüglich im XV. Jahrhundert wetteifern die wichtigeren Städte, ihre engen und krummen Strassen breit und gerade zu machen. Hemmende Vorbauten, Erker, Holzgerüste für das beliebte Arbeiten im Freien werden beinahe durchgängig abgeschafft.

In Siena eine eigene Verschönerungsbehörde, die ufficiali dell' ornato, welche die betreffenden Korrektionen und Expropriationen begutachten, Milanesi II, p. 337 s., 345. Vgl. 353.

In Bologna 1428 die Erweiterung und Verschönerung der Piazza, 1470 die Wegräumung der hölzernen Vorbauten; 1496 wird eine Hauptstrasse, die der „Rompilger“ (dergleichen es auch in andern Städten, z. B. in Piacenza gab), mit grossen Demolitionen gerade gelegt; 1497 eine andere ebenso, Bursellis, ann. Bonon. ap. Murat. XXIII, zu den betreffenden Jahren. Die Ode des Codrus Urceus (Opera, p. 303) de renovatione Bononiae.

In Ferrara etwa 1480—90 gerade Strassen vom Palast zum alten Kastell etc. durchgebrochen, Tito Strozza, Aeolosticha, p. 188, 199. In den neuen Teilen eine Menge gerader Strassen angelegt, eine schon mit Pappeln auf beiden Seiten 1457, Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 202.

Wegnahme aller Vorbauten in Perugia 1426; — in Mailand und Pavia unter Lodovico Moro (um 1490, vgl. § 163).

Für Städte der Gewaltherrscher wird dieselbe als unvermeidlich dargestellt von Alberti, de re aedificatoria L. V, c. 1, weil von Erkern u. dgl. aus die Gegenwehr gegen die Soldaten zu leicht wäre. — Hippias der Pisistratide

nahm zwar den Athenern die Vorbauten weg, aber um ihnen dieselben wieder teuer zu verkaufen.

Der Umbau von ganzen Quartieren in Mantua 1526—1546 unter Leitung des mit grösster Vollmacht ausgerüsteten Giulio Romano, Vasari VI, p. 548 (Le M. X, p. 109 s.), v. di Giulio.

Beiläufig: ein frühes florentinisches Staatsverbot gegen Strohdächer in einem Landstädtchen 1367; Gaye, carteggio I, p. 518.

§ 113.

Schicksal der Gassenhalle.

Den Gewaltherrschern, die in den Strassen bisweilen Kämpfe liefern mussten oder wenigstens häufig ihre Soldaten durchmarschieren liessen, waren ausser den Vorbauten aller Art besonders die Strassenhallen zuwider, welche früher in mehreren Städten vorgeherrscht haben müssen, wo sie jetzt nicht mehr sind. Rom und Neapel haben aus politischem Grunde keinen Hallenbau.

Als König Ferrante von Neapel 1475 Sixtus IV. besuchte, machte er dem Papst begreiflich, er könne sich nie wahrhaft als Herrn von Rom fühlen, solange die engen Strassen, die Erker und die Portiken vorhanden seien. Indes hatte der Papst schon kurz zuvor, am Neujahrstage 1475, aus eigener Initiative eine auf die instauratio der Stadt bezügliche Bulle erlassen. Die Demolition der Maeniana und anderer Vorbauten begann 1480, nicht, wie Infessura (bei Eccard, scriptores II, Col. 1897, 1900) meint, unter dem Vorwand der Pflasterung, sondern laut der Bulle (bei Müntz, les arts etc., III, p. 182 ss.) mit der Begründung, dass jene Bauten dem Verkehre, besonders bei Jubiläen, hinderlich seien. Wie sich die Befriedigung der Römer über diese Arbeiten aussprach, zeigt ein Epigramm des Bandolini, bei Müntz III, p. 189; daselbst auch Lobgesänge auf die einzelnen Strassenkorrektionen.

Sixtus widmete der Sache den grössten persönlichen Eifer und sparte auch die Gewaltthaten nicht. Jac. Volaterran. bei Murat. XXIV, Col. 166, 185. Senarega, bei Murat. XXIV.

Allgemeine Aussage: Albertini, fol. 82: Sixtus IV. zuerst zerstörte die dunkeln Portiken, erweiterte die Strassen und Plätze der Stadt und liess sie mit Ziegeln pflastern; viele baufällige Kirchen baute er von Grund auf neu nach der alten Form. Worin ihm die seitherigen Päpste nachgefolgt seien. Verzeichnis der betreffenden Strassen und Plätze von Sixtus bis Julius II., fol. 94.

Frühere Korrektionen von Rom unter Nikolaus V., der u. a. durch Demolitionen den Platz an der Engelsbrücke schuf, nachdem beim Jubiläum von 1450 Hunderte von Menschen darauf erdrückt worden waren. Sixtus IV. baute Ponte Sisto u. a., um bei Jubiläen den Rückstrom der Pilger auf diesen Weg zu leiten, Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 924, 1064; Müntz, l. c. — Pius II. benützte in Viterbo 1462 den Anlass seiner prächtigen Fronleichnamsfeier (§ 187), um in der Hauptstrasse alle Vorbauten und Erker zu zerstören, „dem öffentlichen Besitz, was ihm entzogen war, zurückzuerstatten“.

Alexander VI. liess 1499, in Erwartung des Pilgerzuges im folgenden Jubiläumsjahr, parallel dem Borgo (vecchio) die Via Alessandrina (Borgo nuovo) anlegen, in der die Häuser nicht unter 7 canne Höhe besitzen durften; D. Gnoli in der Nuova Antologia 1887.

Später korrigierte Clemens VII. in Rom sehr rücksichtslos und ohne Vergütung an die Beeinträchtigten; Varchi, stor. fiorent. I, p. 45. Paul. Jovii vita Pomp. Columnae.

In Neapel waren auch nach Ferrante noch manche Portiken übrig, darunter antike, grottenähnliche, wo sich Räuber und Mörder aufhielten. Dieses Alles, samt den noch vorhandenen, ebenfalls polizeilich gefährlichen Vorbauten liess der Vizekönig Toledo seit 1532 zerstören. S. dessen Leben, archiv. stor. IX, p. 18. — Wie zur Schadloshaltung thürmt der neapolitanische Philosoph Campanella in seiner „Sonnenstadt" Hallen auf Hallen.

Landstädte mochten ihre Portiken behaupten, während Residenzen sie verloren. Und Bologna mit seinen Hallen ist noch heute in gewissem Sinne die schönste Stadt von Italien.

§ 114.

Der Platz im monumentalen Sinne.

Von grösseren neuen Gesamtanlagen oder Umbauten kommen zunächst die Piazze in Betracht, welche vielleicht seit dem Altertum die Stelle des Forums der betreffenden Stadt eingenommen und sowohl durch ihre Hallen als durch die anstossende Kirche (oder Hauptkirche) an dessen Portiken und Tempel erinnert hatten. Auch für Plätze zweiten Ranges und für Märkte wurde eine schöne und regelmässige Ausstattung wenigstens erstrebt. Das Vermieten der Lokale hinter den Hallen galt auch für den Staat, wenn er Eigentümer war, nicht als etwas Unehrenhaftes.

In Venedig hatte der Markusplatz um 1490 gegenüber den alten Prokurazien ein ähnliches Hallengebäude, und in beiden waren die Erdgeschosse als Buden vermietet. An der Piazzetta ging, dem Dogenpalast gegenüber, ebenfalls eine Halle hin, welche das Erdgeschoss von Buden und Gasthöfen bildete. Schwerer zu entschuldigen ist, dass auch die obere Halle des Dogenpalastes dem Kram überlassen war; Sabellicus, die situ venetae urbis, fol. 89 s. Selbst um die beiden Säulen herum hatten sich Buden und Ärgeres angenistet; erst 1529 wurde dies Alles entfernt und der Blick gegen das Wasser frei gemacht. Vasari VII, p. 501 (Le M. XIII, p. 83), v. di Jac. Sansovino; Sansovino, Venezia, fol. 116.

Das Projekt eines prachtvollen Hallenplatzes als Zentrum des grossen, systematisch neu anzulegenden Handelsquartiers am Rialto, Vasari V, p. 269 ss. (Le M. IX, 162 ss.), v. di Fra Giocondo; statt seines Plans später die einfachern Bauten des Scarpagnino und Sansovino.

Wie sehr die Piazza als Verkaufsort aufgefasst wird, zeigt Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1179, welcher die Plätze von Padua nach der Zahl ihrer Buden klassifiziert.

In Florenz gestaltete sich der Annunziatenplatz erst im Lauf der Zeit symmetrisch, indem zu Brunellescos Halle der Innocenti ein Gegenstück durch

Antonio da Sangallo d. Ä. erbaut wurde; die äussere Vorhalle der Kirche selbst, welche die Hauptfronte des Platzes bildet, ist erst seit 1601 hinzugefügt. Die Breite der einmündenden Strassen nötigte hier zur Errichtung von lauter einzelnen Hallen (Fig. 214).

Anders mag Michelangelo gedacht haben, als er Cosimo I. anriet, das riesige Motiv der Loggia de' Lanzi um den ganzen Signorenplatz herumzuführen. Vasari I, p. 603, Nota 1 (Le M. II, 130, Nota), v. di Orcagna. Man hätte damit alle Strassenzugänge ebenfalls überwölbt.

Die Anlage eines Platzes zu Gunsten des Anblickes eines Gebäudes wurde in Florenz wenigstens frühe erstrebt; Vasari II, p. 381 (Le M. III, p. 237), v. di Brunellesco, welcher zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen Platz verlangte. (Ähnliches vgl. bei Milanesi II, p. 225 für eine Kapelle zu Siena 1444.)

Der Florentiner Alberti nimmt (L. VIII, c. 6) das Rezept zu seinem Forum aus Vitruv und verlangt für dessen Eingänge Triumphbogen.

Die von Nikolaus V. 1451 durch Bernardo Rossellino schön umgebaute Piazza von Fabriano, Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 929. — Die Piazza von Pienza, Fig. 173, S. 195. Hier, wie später auch bei Michelangelos Entwurf des Kapitolplatzes und ähnlich bei Berninis Platz vor St. Peter, divergieren die Plätze gegen den Dom hin, ein Kunstgriff des Baumeisters, um dem kleinen Platz für das Auge eine genügende Tiefe zu geben; zugleich wird hier dadurch zu Seiten des Domes der Blick in die herrliche Landschaft frei.

Die Piazza von Parma, wo in bürgerlichen Unruhen derjenige als Sieger galt, welcher sie inne hatte, wird deshalb 1478 von dem mailändischen Gouverneur von Neuem mit Mauern, Thoren und Wachen versehen. Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 282, 296.

In Siena wollte man 1508 die halbrunde Piazza mit einer ringsum laufenden Halle versehen, Gaye II, p. 482. Milanesi III, p. 307.

Unter den Bauten des Lodovico moro wird die bella et ornata piazza zu Vigevano gerühmt, Cagnola, archiv. stor. III, p. 188. Der sehr grosse Platz hat noch heute seine vollständigen Säulenhallen mit Buden und an einer Seite die Fassade der Hauptkirche.

Merkwürdige und in ihrer Art schöne Versuche, einen gleichmässigen Hallenbau mit meist geschlossenem Obergeschoss für Verkaufsbuden, Geschäftsbureaux und auch Amtslokale an einem Platze, wenigstens auf einer Seite hinzuführen: in Bologna der Portico delle Fioraje (von Vignola) bei S. Petronio; — in Brescia: der betreffende Bau an Piazza vecchia; — in Faenza: la Loggia del Comune. — Am Bau Vignolas in Bologna ist sogar ein kleines Mezzaninstockwerk über den Pfeilerhallen eingeschaltet.

§ 115.

Neue Städte und Quartiere.

Neue Anlagen von Städten kamen zwar selten vor, beschäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker.

Alberti, bes. de re aedificatoria, L. IV, c. 5 ss., L. VIII, c. 6 ss.; — Francesco di Giorgio, Trattato, ed. Promis, und im Auszug bei Della Valle, lettere

sanesi III, p. 112; Idealbild einer neu zu gründenden Stadt (Sforzinda) bei Ant. Filarete, Trattato; vgl. bei v. Oettingen, Filarete, S. 41 ff. — Das sehr gesteigerte Phantasiebild einer Stadt: Fresken des Benozzo im Campo santo zu Pisa, Thurmbau zu Babel.

Das durch Pius II. 1458—62 zur Stadt Pienza umgebaute Corsignano (Fig. 220) zeigt als wesentlichste Errungenschaft dieser kurzen Blütezeit die von Palästen und Dom begrenzte Piazza; weitere Paläste in der Nähe am Corso; die Stadt, schmal auf einem Hügelrücken hingestreckt, in einer Ausdehnung von etwa 350 Metern, bedeckt einen Flächenraum von nur 670 Ar; vgl. Mayreder, Bender und Holtzinger in der Allg. Bauzeitung 1882.

Der Neubau von Ostia durch Kardinal Estouteville unter Sixtus IV., „mit neuen Strassen und Häusern zu Zier und Nutzen", vitae Papar., l. c. Col. 1064.

In den sehr bedeutenden neuen Quartieren von Ferrara (§ 112), welche unter Herzog Ercole I. (st. 1505) entstanden, herrscht der geradlinige Bau, wo möglich mit Schneidungen in rechten Winkeln. Zum Jahre 1497 wird ange-

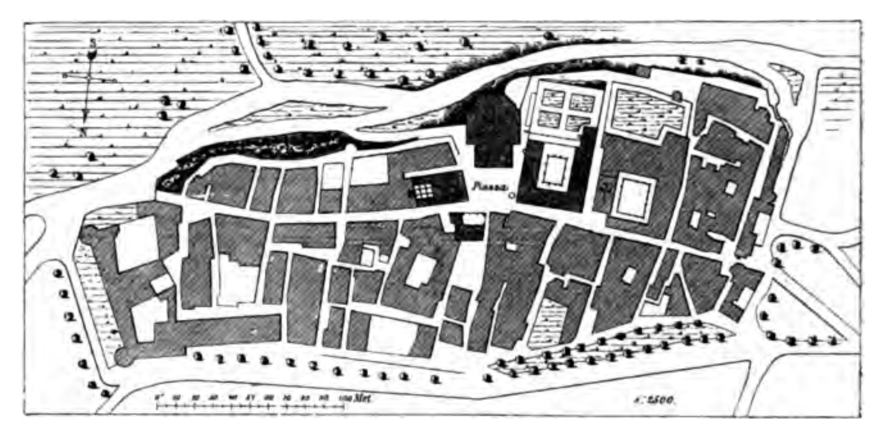


Fig. 220. Plan von Pienza. (Nach Mayreder.)

merkt, dass die Bauten hinter dem Anwachsen der Bevölkerung zurückblieben, dass keine Häuser mehr zu vermieten waren.

Die bedeutendste Gesamtanlage von künstlerischem Wert im XVI. Jahrhundert war die Feste Castro, welche der Sohn Pauls III., Pierluigi Farnese, durch Ant. da Sangallo d. J. (st. 1546) ausführen liess. Bei der Demolition des Ortes 1649 ging zwar Alles zu Grunde, allein die Zeichnungen des Meisters sind noch in Florenz vorhanden. Deren Verzeichnis: Vasari V, p. 500 ss. (Le M. X, p. 55 s.), v. di Sangallo, commentario; eine herzogliche Behausung (osteria), Wohnungen und Paläste für Gefolge und Hauptleute, wie es scheint, meist mit Hallen; eine Kirche mit Kloster; ein Münzgebäude etc. — Ob von damaligen Festungen irgendwo die ganze Anlage kenntlich erhalten? — Palma nuova, ein völlig symmetrisches Achteck, ist erst von 1593.

Von dem gewaltigen Plan Nikolaus' V., welcher in Rom den ganzen Borgo von der Engelsbrücke an samt St. Peter und dem Vatikan völlig neu bauen wollte (§ 7), ist nur eine gleichzeitige Beschreibung erhalten: Vitae Papar., bei

Murat. III, II, Col. 931 ss. (Leben des Nikolaus, von Giannozzo Mannetti), wovon Vasari III, p. 100 ss. (Le M. IV, p. 222 s.), v. di Rossellino, nur ein Auszug ist. Der neue Borgo, als Wohnung aller derer, welche irgend zur Kurie gehörten, sollte aus drei parallelen Hallengassen bestehen, sämtlich auf einen grossen Platz vor St. Peter ausmündend; die mittlere sollte auf die Hauptpforte der Kirche gerichtet sein, diejenige links auf die Gegend des (damals noch seitwärts stehenden) Obelisken, diejenige rechts auf die Porta palatina des Vatikan. Letzterer, sowie die Vorbauten von St. Peter verraten eine sich steigernde Pracht, von welcher hier Rechenschaft zu geben unmöglich ist. Für einen Architekten von Phantasie ein lohnendes Thema zum Restaurieren. (Theatrum bedeutet hier eine Loggia oder offene Halle, coenaculum einen Saal überhaupt. Nach einer andern Ansicht sollte der Obelisk bereits auf die Hauptachse von St. Peter versetzt werden.)

XIV. Kapitel.

Die Villen.

§ 116.

Gattungen der Villen.

Die Villen haben in Italien eine frühere und stets grössere Bedeutung gehabt als im übrigen Europa, und Florenz geht wiederum dem ganzen übrigen Italien voran.

Vgl. Kultur d. Renaiss. S. 399. — Giov. Villani XI, c. 93 zum Jahre 1338: auf dem Lande baute, wer es irgend vermochte, die Villen auf einmal reicher und schöner als selbst die Wohnungen in der Stadt, so dass Fremde schon drei Miglien vorher glaubten, sie seien in Florenz angelangt. Man hielt allerdings solche Verschwender einstweilen „für thörichte Leute“. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts hatten auch die Peruginer schönere Villen als Stadtwohnungen, Matarazzo, arch. stor. XVI, II, p. 8.

Frühe werden unterschieden das eigentliche Landhaus zum längern Aufenthalt und zur Ökonomie, — und die villa suburbana, das Lusthaus vor der Stadt oder in der Vorstadt, zu flüchtigerem Aufenthalt, doch in der Regel noch zum Übernachten eingerichtet. Über beide äussert sich die Theorie. Wenn aber auch ihre Requisite verschieden waren, so mussten sie sich doch in den Kunstformen mannigfach begegnen.

Leon Battista Alberti, vielleicht der wahre Verfasser jenes Traktates vom Hauswesen, welcher unter Pandolfinis Namen u. a. das Landleben so sehr preist, gibt de re aedificatoria L. V, c. 15—17 das Bild der Villa und L. IX, c. 2—4 das der villa suburbana. Für erstere bleibt es indes beim blossen Programm, bei der Aufzählung der Räume, die sich um einen allgemeinen sinus oder Mittelraum herumgruppieren sollen. Da auf dem Lande kein Grund für den Hoch-

bau vorhanden, so ist Alles als Ein Erdgeschoss gedacht. Das Einzelne zum Teil nach Vitruv und den scriptores rei rusticae.

Das vorstädtische Lusthaus, dessen wesentlicher Wert nur auf der Kunstform beruhen kann, soll laut Alberti heiter und einladend gestaltet und auf sanftem Abhang gelegen sein; Durchsichtigkeit, Alles voll Licht und Luft; arrideant omnia; Abwechselung von quadratischen Räumen mit runden und wiederum mit eckigen und mit gemischten aus runden und geraden Linien; eine innere Verbindungshalle, sinus interior, um welche Alles herumgruppiert zu denken ist, Alles mit Einem Niveau, bloss Erdgeschoss; conclavia = Zimmer, coenacula = Säle. Als malerischer Wandschmuck werden Landschaften mit bukolischer oder Genrestaffage empfohlen.

Die Abwechselung der Räume auch bei Sannazar. eleg. L. III, 3, de exstruenda domo (1496—1501): Jungantur longis quadrata, obliqua rotundis. Den mittlern sinus denkt er sich bereits oval oder auch rund:

> Aedibus in mediis parvi sinus amphitheatri
> Visendas regum praebeat historias. [1]

Die Villenprojekte im VII. Buche des Serlio, soweit sie als villae suburbanae zu fassen sind, zeigen lauter abgeschlossene Einzelräume, deren Verbindung fast nur durch diesen mittlern Sinus oder Saal geschieht; dieser rund, oval, achteckig oder viereckig, bereits mit einer Lanternina auf der Mitte. Ist der Saal oblong, so stehen sich an den beiden Langseiten in der Mitte Buffet und Kamin gegenüber. Was zur Bedienung gehört, im Kellergeschoss; Vorräte etwa in einem verhehlten Obergeschoss mit Luken; die Einstöckigkeit dem Scheine nach immer noch streng durchgeführt, thatsächlich die kleinern Räume häufig halbiert. Bisweilen die einzelnen Teile sehr absichtlich voneinander isoliert und selbst mit dem mittlern Saal nur durch Gänge etc. zusammenhängend.

Noch Palladio und Scamozzi (architettura, L. III) halten den grossen Mittelraum fest und charakterisieren ihn nach aussen bisweilen als Kuppel; Steigerung der Aufgabe durch Zweistöckigkeit und Treppen. Dagegen die römischen Baumeister der besten sowohl als der sinkenden Zeit komponieren den Bau ohne Mittelsaal, etwa in zwei parallel laufenden Hauptsälen oder Hallen, mit Nebenräumen an beiden Flanken und einem Obergeschoss, welches dem Erdgeschoss völlig oder nur teilweise in leichterem Aufbau entspricht.

§ 117.

Weitere Theorie des Villenbaues.

Im Ganzen wird besonders die villa suburbana als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen; unvermeidlich

---

[1]) Die Villa, welche Sannazaro dann wirklich am Posilippo baute, wurde während der folgenden Kriege von den Spaniern unter Philibert von Oranien verwüstet. Sannazar, darob schwer erkrankt, hatte 1530 noch die Freude, zu vernehmen, dass Philibert umgekommen sei, und erklärte, dass er nunmehr gerne sterbe, da der den Musen feindliche Barbar seinen Lohn erhalten habe. Paul Jov. Elogia, sub Sannazario.

wird sich sowohl beim Bauherrn als beim Architekten neben dem Originellen auch das Grillenhafte und Extravagante einfinden.

Im VII. Buche des Serlio p. 28 der berüchtigte Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle; p. 42 das Geständnis, man müsse sich vor dem allgemeinen Brauch durch neue Erfindungen zu retten suchen; runde, ja sogar ovale Villenhöfe mit Pfeilerhallen p. 27, 250. (Vgl. § 120 die Caprarola.) Andere Thorheiten p. 38 etc. Die Überzeugung, dass auf dem Lande überhaupt Licenzen gestattet seien, die man sich in luogo civile e nobile nicht erlauben würde, p. 16.

Den äussern Anblick charakterisiert vorzüglich, im Gegensatz zur Stadtwohnung, die Öffnung nach aussen in Gestalt von Hallen, als sichtbarer Ausdruck der Liebe zum Freien, des Einladenden und Luftigen; zugleich der stärkste Gegensatz zu nordischen Landsitzen.

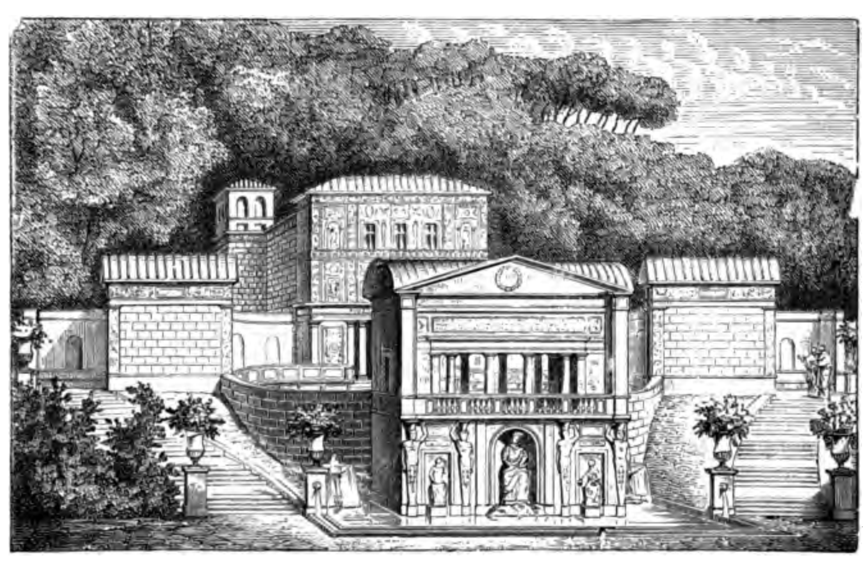


Fig. 221. Villa Pia im vatikanischen Garten.

Serlio VII, p. 46: „Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzu„sehen als (geschlossene) Fassaden; es liegt ein stärkerer Reiz (più diletto) „darin, das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als „eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann.“

Den stärksten Eindruck des Einladenden erreicht die Architektur auch mit einem ohne Zweifel von Thermen entlehnten Motiv: der grossen einwärtstretenden halbrunden Nische. Bramante allein gebrauchte dasselbe, und zwar nicht an einer Villa, sondern als hintere Schlussform seines grossen vatikanischen Hofes und Gartens (Giardino della Pigna). Aber Pietro da Cortona entlehnte dasselbe mit voller Absicht anderthalb Jahrhunderte später für die Fassade seiner Villa Sacchetti, genannt il Pigneto.

Von selbst fällt nun auch die Einheit des Motives hinweg, welche an den Stadtpalästen wenigstens der ältern toscanischen Schule das höchste Gesetz ist. Selbst die Symmetrie wird bisweilen preisgegeben.

Die Villa hat keine eigentliche Hauptfassade, da sie frei zu stehen zensiert ist; an jeder ihrer Seiten oder an irgend einer derselben wird die Halle entweder die Mitte zwischen zwei vortretenden Flanken einnehmen, oder sogar unter Aufhebung der Symmetrie mit verschiedenen Baukörpern zusammengruppiert sein. Sehr frühe muss schon der Thurm, als Überbleibsel des Schlossbaues und seiner Zwecke, sich an der Villa festgesetzt haben; er bleibt ein irrationelles Element, wenn man ihn nicht verdoppelt oder vervierfacht.

Indes hat die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als mit einem malerischen Element kokettiert, sondern dessen immer nur so viel mitgegeben, als unvermeidlich war.

Weshalb es denn auch immer richtig wirkt. Den höchsten Entscheid hierüber gibt nicht die Theorie, welche in diesen Dingen gänzlich schweigt, sondern ein Denkmal der höchsten Zierlichkeit wie die Villa Pia (von Pirro Ligorio, im

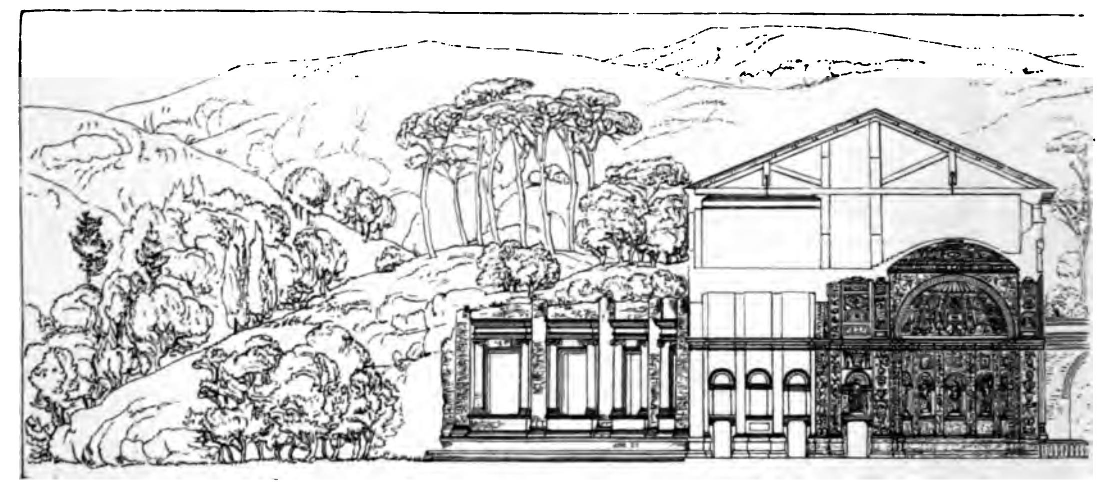


Fig. 222. Villa Madama zu Rom; Durchschnitt des Gebäudes und des halbrunden hintern Hofes.

vatikanischen Garten). Diesem sonst streng symmetrischen Bau ist der Thurm hinten links beigegeben, als hätte es nur noch eines letzten Klanges bedurft, um den Eindruck holder Zufälligkeit über das Ganze zu verbreiten (Fig. 221). Rechts ein besonderer Anbau für die Treppe, dem Auge beinahe entzogen.

Bisweilen werden die besondern Bedingungen der Lage auch die Unsymmetrie zur Folge gehabt haben. Vgl. die unklare, aber vielversprechende Beschreibung der in den Comersee hinausgebauten (jetzt unseres Wissens verschwundenen) Villa des Giovio, Paul. Jov. Elogia literaria, Musei descriptio. Der Hauptsaal, mit Oberlicht von allen Seiten, enthielt seine berühmte Porträtsammlung.

§ 118.

Villen der Frührenaissance.

Wie zeitlich, so werden auch im Stil die Florentiner allen übrigen Erbauern von Villen vorangegangen sein.

Die freiwilligen Demolitionen von 1529, vor der spanischen Belagerung, haben in weitem Umkreis das Beste zernichtet. Vielleicht ergeben die baulichen Hintergründe der Fresken des Benozzo Gozzoli (Campo santo zu Pisa) einige ergänzende Ideen, hie und da auch die Intarsien der Chorstühle, welche so viele Ansichten von Phantasiegebäuden enthalten.

Das Wenige aus dem XV. Jahrhundert noch Vorhandene mehr oder weniger umgebaut; Villa Michelozzi oder Bellosguardo hat noch die untere Halle und den Thurm; über andere Bauten Michelozzos, Villa Mozzi, Villa Ricasoli zu Fiesole, sowie über die mediceischen Villen Caffaggiuoli (noch schlossartig), Trebbio und Careggi, vgl. Vasari II, p. 442 (Le M. III, p. 280, Note), v. di Michelozzo, und VI, p. 281 (Le M. XI, p. 60), v. di Puntormo und den Cicerone des

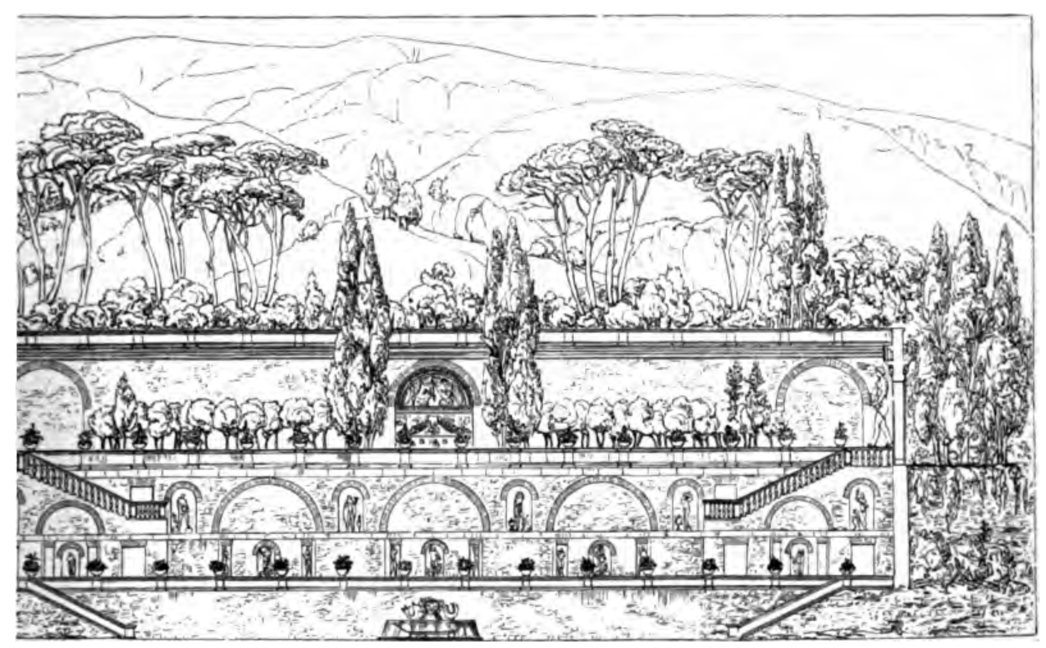


Fig. 223. Villa Madama zu Rom; der Garten, links sich an das Gebäude anschliessend.

Verf. II, 1, S. 116 u. 118. Villa Mozzi, an steilem Abhang, enthielt unten die Ökonomieräume, oben die Säle, Wohngemächer und besondere Räume für Bücher und Musik.

In grösserm und freierm Stil, für Lorenzo magnifico: Poggio a Cajano, von Giuliano da Sangallo, mit einem grossen Saal, dessen Tonnengewölbe erst dann gestattet wurde, als der Architekt in seinem eigenen Hause zu Florenz ein ähnliches errichtet hatte. Vasari IV, p. 270 s. (Le M. VII, p. 212), v. di Giul. da Sangallo.

Das einfach schöne, für Alfonso, Kronprinzen von Neapel, 1487 von Giuliano da Majano[1]) erbaute Lustschloss Poggio reale, welches besonders auch

[1]) Vasari II, p. 470 (Le M. IV, p. 3) und IX, p. 256; auch Luca Pacioli (Divina proporzione, ed. C. Winterberg, p. 148) spricht von einem Modell, das Lorenzo magnifico

durch die Vexierwasser im Hof berühmt war, ist jetzt von der Erde verschwunden und nur noch durch die flüchtige Abbildung bei Serlio, L. III, p. 121 (nach Berichten des Marcantonio Michiel) bekannt, wo Grundriss, Durchschnitt und Aufriss nicht ganz stimmen und die Aussenhallen hinzugedichtet sind. Das Gebäude bestand bloss aus zwei Stockwerken von Hallen um einen quadratischen Hof und aus 24 kleinen Zimmern, welche an den Ecken, je 3 oben und 3 unten, angebracht waren; ein sehr durchsichtiges, auf Schatten und Zugluft berechnetes Ganzes.

Von Villen nichtflorentinischer Baumeister des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts ist das Meiste untergegangen oder schwer entstellt.

Die Magliana bei Rom, schon unter Sixtus IV. vorhanden, von Innocenz VIII. umgebaut und ausgeschmückt, Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1948, 2007, 2010. Es war das gewöhnliche Ziel der Landpartien des Innocenz. — Derselbe liess Belvedere am Vatikan als einen Erholungsort mit Aufwand von 60000 Dukaten bauen (ib. Col. 2007); Müntz, les arts etc., III, p. 74 (wo als Architekt Giacomo da Pietrasanta vermutet wird). Die Villa ist später stark verändert, sowohl die jetzige Galleria delle statue (ehemals voller Fresken des Mantegna und Pinturicchio) und die östlichen Zimmer, als auch besonders der Hof, der anfangs vierseitig und von einfachen hohen Mauern umgrenzt war. Julius II. liess hier Bäume pflanzen und die Ecken mit Nischen schmücken, welche die Hauptschätze des neu gegründeten vatikanischen Museums aufnahmen. Clemens XIV. gab dann dem Hof eine achtseitige Säulenhalle, deren Ecken 1805 in geschlossene Gemächer umgewandelt wurden. Vgl. A. Michaelis im Jahrb. des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, V, 1890, S. 5—72.

In Ferrara scheint schon Herzog Borso (1450—71) mehrere kleine Landhäuser gebaut zu haben, deren Abbildung in den Fresken des Pal. Schifanoja zu erkennen sein dürfte. Alfonso I. (1505—34) baute auf einer Insel des Po Belvedere mit dichtschattigem Park und Gehegen fremder Tiere, und auf der andern Seite der Stadt, an die mit mächtigen Bäumen besetzten Wälle gelehnt, Montana mit Malereien und springenden Wassern, beides mediocria aedificia, die bei jedem Krieg aufgeopfert werden konnten.

Der Palazzino della Viola in Bologna, mit Loggien, erbaut von Giovanni II. Bentivoglio um 1497, später von Innocenzo da Imola mit mythologischen Fresken geschmückt (jetzt landwirtschaftliche Schule).

§ 119.

Villen der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert wird vorzüglich die Villa suburbana ein Gegenstand der grössten und edelsten künstlerischen Anstrengung; es ent-

---

dem Giul. da Majano für den degno palazzo detto dogliuolo (doch wohl korrumpiert aus poggio reale) alla città di Napoli entworfen habe (vgl. § 11). Vgl. auch § 91. — Die auf Baldi (um 1585) zurückgehende Notiz, die Villa stamme von Luciano da Laurana, ist lediglich Hypothese; Baldis Urteilslosigkeit in architektonischen Dingen kennzeichnet sich durch seine Vermutung, am Palast von Urbino habe Brunellesco mitgewirkt!

steht eine Reihe von Denkmälern voll der anmutigsten Phantasie ohne Phantastik.

Für die Vignen der Kardinäle um 1500, gewiss Anlagen, welche für die Kunst massgebend wurden, haben wir nicht viel mehr als die oberflächliche



Fig. 224. Villa bei Florenz. (J. Stadler.)

Aufzählung bei Albertini (de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 89 s.), wo sie mit den Palästen zusammengeworfen sind.

Die Farnesina (1509 für Agostino Chigi erbaut), non murato, ma vera-



Fig. 225. Villa bei Florenz. (J. Stadler.)

mente nato; Vasari IV, p. 593 (Le M. VIII, p. 22) v. di Peruzzi. Noch ohne Rafaels Fresken in einer Schrift vom Januar 1512 gepriesen: Suburbanum Augustini Chisii, per Blosium Palladium, citiert in den Anecdota literaria II, p. 172. Die einfachste Anlage, unten vorherrschend Hallen verschiedenen Cha-

rakters, oben Säle; das Äussere auf einfarbige Bemalung berechnet und auch ohne dieselbe vollkommen. (Dass nicht Peruzzi, sondern Rafael den Bau entworfen habe, wird wahrscheinlich gemacht durch v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, p. 24—42.)

Villa Madama am Fuss des Monte Mario bei Rom, eigentlich la vigna de' Medici (Fig. 222 u. 223), entworfen von Rafael in seinen letzten Jahren für Kardinal Giulio Medici (später Papst Clemens VII.), fragmentarisch ausgeführt von Giulio Romano; die echte Fassade samt Grundriss bei Serlio, L. III, fol. 120, vgl. fol. 131, dem ausgeführten Bau unendlich überlegen (unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nische auf jeder Seite; ein Obergeschoss von drei Fenstern und zwei Nischen; die Pilaster unten ionisch, oben korinthisch). In dem jetzt vorhandenen Bau das Innere der Halle, selbst abgesehen von den Dekorationen, von wunderbar reichem Anblick durch grosse Nischen und Abwechselung aller Gewölbegattungen; auf der Rückseite eines sonderbaren runden Hofes; die Restauration des Ganzen zweifelhaft.



Fig. 226. Villa Cavacchia bei Castello. (J. Stadler.)

Die ganze reiche Vorgeschichte des jetzigen Baues sowohl als der beabsichtigten Gartenanlagen jetzt bei v. Geymüller, Raffaello etc., p. 59 ss., 91 ss., wo aus den Grundrissen der Zeichner Rafaels auch die vermutlichen Aufrisse und Durchschnitte entwickelt sind; ein reicher Wechsel von Entschlüssen.

Nahe mit dem echten Fassadenentwurf dieser Villa verwandt: Falconettos Gartenhalle mit Saal darüber, im Hof des Pal. Giustiniani zu Padua, erbaut für Luigi Cornaro, zu dem § 107 erwähnten Bau im rechten Winkel stehend (datiert 1524). Unten fünf offene Bogen, oben fünf Fenster, das Aussere wie die reiche Dekoration des Innern (§ 176) durchaus edel.

In Florenz, Via Gualfonda 83, das Lusthaus Stiozzi-Ridolfi, jetzt Giuntini, von Baccio d'Agnolo, dem Meister der edlern Häuser-Baukunst (§ 92), absichtlich unregelmässig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Thurm.

Diese unregelmässige Anlage und damit grossen malerischen Reiz haben denn auch die kleinen Vignen und Bauernhäuser bei Florenz (Fig. 224, 225 u. 226).

Eine nach Süden schauende Loggia, die zum Trocknen der Früchte bestimmt ist, ein als Taubenhaus dienender Thurm, von welchem man zugleich die Arbeiten auf dem Felde übersehen kann, in Verbindung mit wenigen bescheidenen Wohnräumen sind die Elemente dieser oft durch die Anmut der Lage und die naive Benutzung des Terrains anziehenden Gebäude.



Fig. 227. Loggia im Pal. del Te zu Mantua. (Nach Gurlitt.)

Villa Lante in Rom, auf einem Vorsprung des Janiculus, von Giulio Romano (vor 1524), gegenwärtig unzugänglich und durch Abbildungen nur ungenügend bekannt. Vasari V, p. 534 (Le M. X, p. 97), v. di Giulio.

Pal. del Te in Mantua, begonnen von demselben vor 1527 für Herzog Federigo Gonzaga, welcher zuerst nur ein Absteigequartier in der Nähe seiner berühmten Stuterei verlangte; nur ein Erdgeschoss mit Mezzanin, mit dorischer Ordnung und starker Anwendung von Rustika (§ 54), wodurch ohne Zweifel der Zusammenhang mit dem landwirtschaftlichen Institut charakterisiert werden sollte; übrigens in Ermanglung der Steine Alles Backsteinbau mit Bewurf. In der Folge wurde der Herzog bewogen, das Gebäude vierseitig um einen Hof herumführen zu lassen; gegen diesen Hof hin eine offene Loggia auf gekuppelten Säulen, zum Schönsten der ganzen Renaissance gehörend (Fig. 227); in den übrigen Räumen, von der verschiedensten Grösse und Bestimmung, reich durchgeführter Schmuck von Fresken und Stukkaturen (§ 176). Verhängnisvoll als erster monumentaler Bau in unechtem Stoff, während der reine Backstein zu Gebote gestanden hätte, — und als Beispiel der Anwendung der Rustika als vermeintlichen Ausdruckes des Ländlichen.

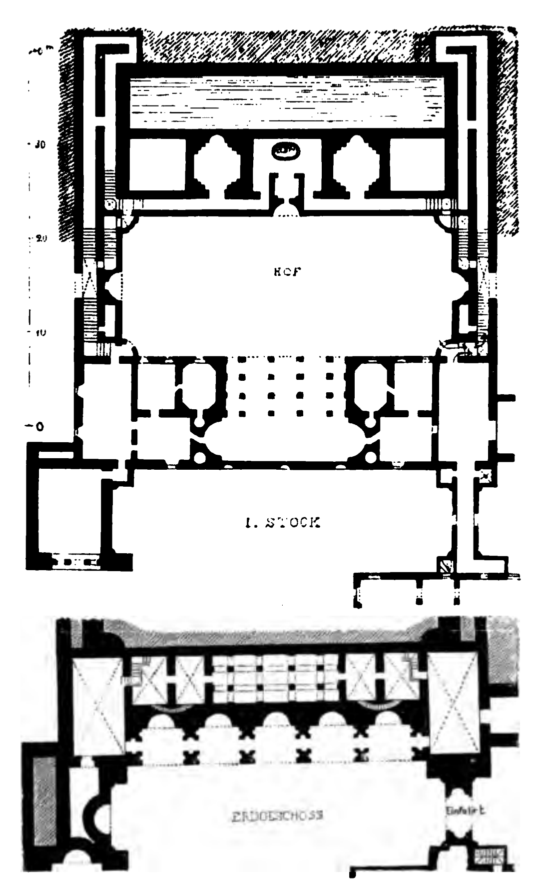


Fig. 228. Monte Imperiale bei Pesaro.

Marmirolo, welches Giulio ebenfalls baute, nachdem bereits 1523 ein Plan von Michelangelo eingereicht worden war (Vasari VII, p. 364 (Le M. XII, p. 361) im Kommentar zu v. di Michelangelo, und Gaye, carteggio II, p. 154), ist von der Erde verschwunden. Man rühmte die Menge von Räumen, um grosse fürstliche Gefolge zu logieren, dann die vielen Vexierwasser, die prachtvollen Gärten und die reichen Traubengehänge an Pfeilern. Leandro Alberti, Descrizione di tutta l'Italia, ed. 1577, fol. 396.

Ebenso die „Soranza“ des Sanmichele, unweit Castelfranco, welche damals als die vollkommenste Villa weit und breit galt. Vasari V, p. 291 (Le M. XI, p. 126), v. di Sanmicheli.

In den Uffizien der Entwurf einer zum Badeaufenthalt eingerichteten Villa des Kardinals von S. Croce auf dem Monte Amiata, von Ant. da Sangallo d. J., reproduziert von Redtenbacher, Allg. Bauzeitung 1883, S. 58.

Villa Monte Imperiale bei Pesaro (Fig. 228—231), erbaut von Girol. Genga

(wohl 1529 oder 1530) für Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino. Nie vollendet, aber noch in dem jetzigen ruinösen Zustand von mächtiger Wirkung; das Gebäude folgt dem steilen Abhang in dreifacher Abstufung; unten ein bedeutendes Hallengeschoss mit einer geschlossenen Pilasterfassade darüber. „Piena di camere, di colonnati e di cortili, di loggie, di fontane e di amenissimi giardini", ehemals von allen reisenden Fürsten besucht. Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga. --

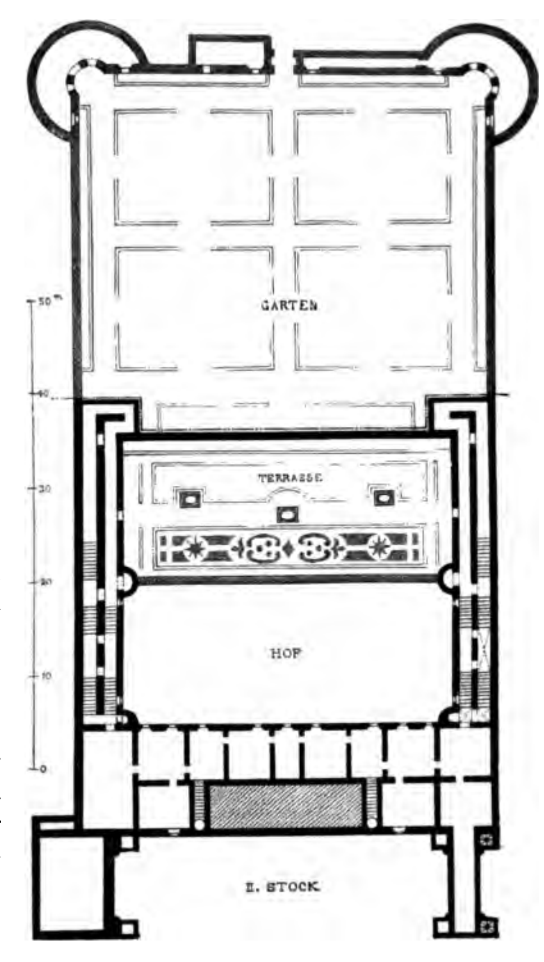


Fig. 229. Monte Imperiale bei Pesaro.

Zu Cricoli bei Vicenza die Villa des Hauses Trissino, nach dem Plan des Gründers Giov. Giorgio Trissino (§ 12); eine Fassade wiederum (wie die Gartenhalle Cornaros zu Padua) ganz ähnlich der echten von Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Thürme eingeschlossen. (Il forestiere istruito etc. di Vicenza, Tav. 33.)

In Pauli Jovii Elogia literaria als Einleitung die lateinisch verfasste Beschreibung der von Giovio nahe bei Como in den See hinausgebauten (jetzt nicht mehr vorhandenen) Villa, ausserordentlich anziehend, aber kaum deutlich genug für eine hypothetische Rekonstruktion.

Das ästhetische Gesetz der Villenbaukunst der goldenen Zeit wird sich erst dann vollständig erkennen lassen, wenn die betreffenden Reste in ganz Italien aufgesucht und im Zusammenhang studiert sein werden. Eine Aufnahme z. B. der um Siena zerstreuten Villen, welche ganz oder teilweise von Peruzzi herrühren, fehlt unseres Wissens noch. — Die schöne Gartenfassade der Villa Colomba (bei Schütz, Bl. 103) kaum von Peruzzi. — Ein Plan der Villa Belcaro von Peruzzis Hand in den Uffizien (reproduziert von Redtenbacher, Peruzzi und seine Werke, Taf. 15).

§ 120.

Villen der Nachblüte.

Unter den Villen der Zeit von 1540—80 sind die namhaftesten eigentliche Landsitze und daher für zahlreiche Dienerschaft eingerichtet. Schon

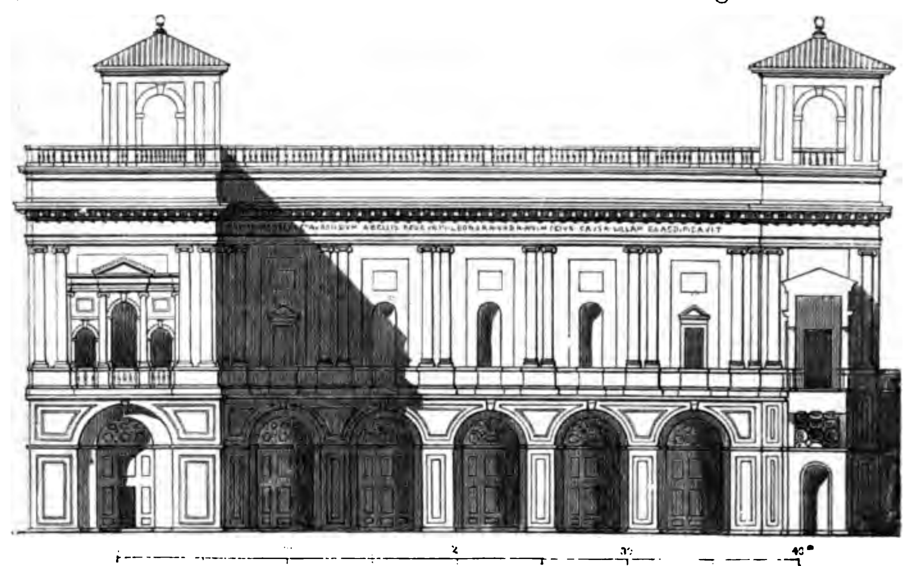


Fig. 230. Monte Imperiale bei Pesaro.

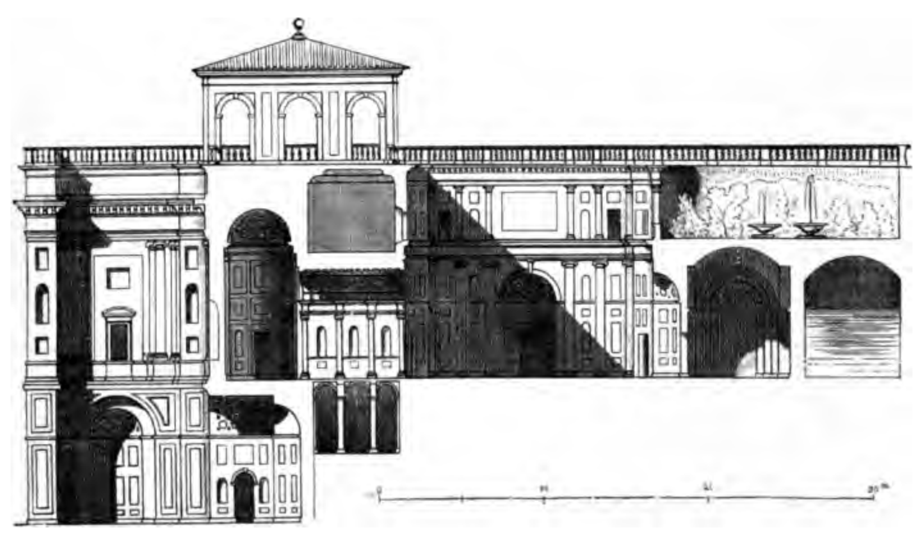


Fig. 231. Monte Imperiale bei Pesaro. (Fig. 228—230 aus dem Archiv des Municipio von Pesaro, mitgeteilt durch H. Herdtle.)

zeigt sich hie und da öde Weitläufigkeit oder auch der Stil von Stadtpalästen statt freier ländlicher Anmut. Einzelne kleinere Kasinos gehören jedoch noch zum Besten.

Das riesige Fünfeck Caprarola, die Burg der Farnesen, einige Stunden nördlich von Rom, von Vignola, der sich hier einer Form der modernen Fortifikation

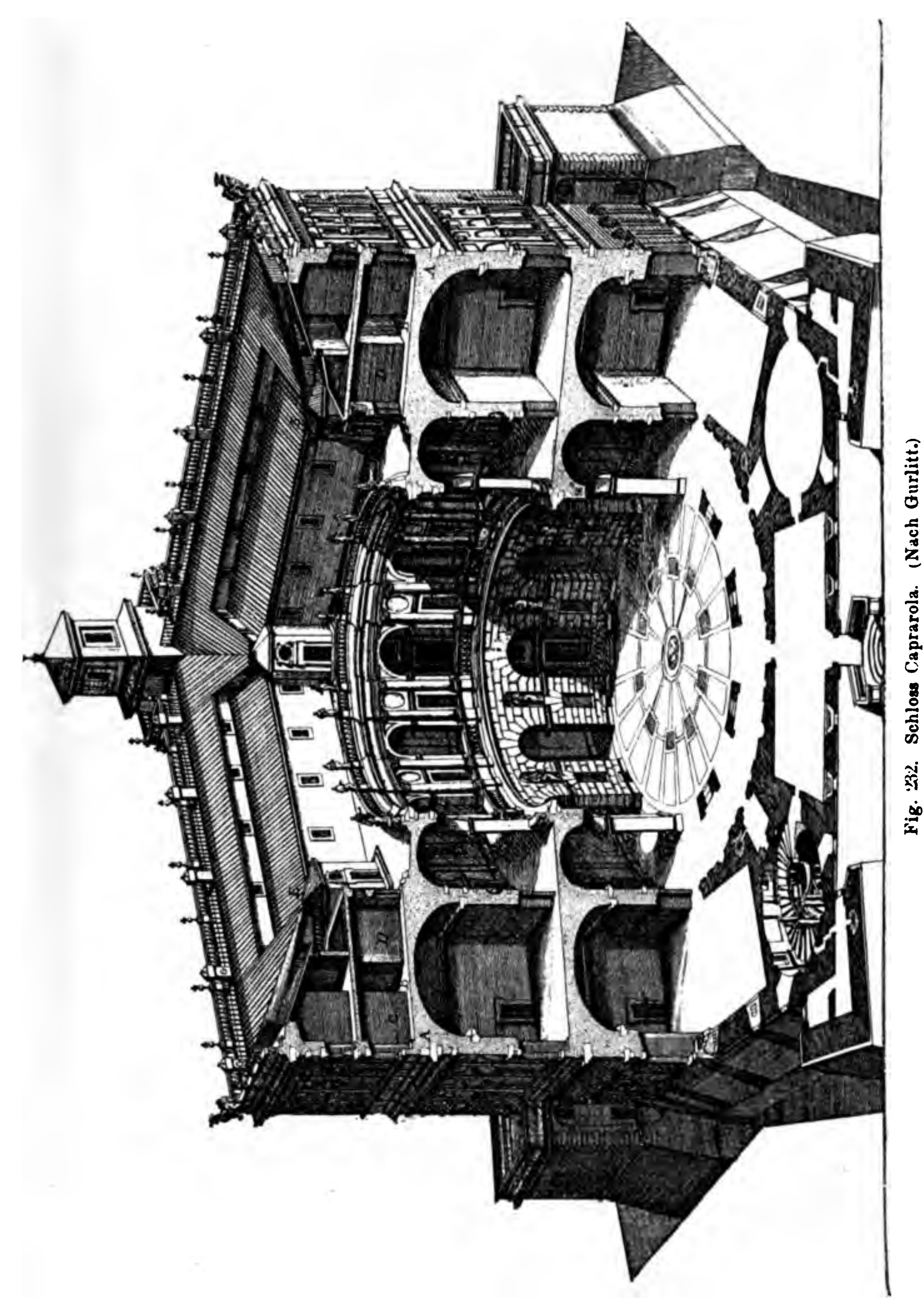


Fig. 232. Schloss Caprarola. (Nach Gurlitt.)

fügte. Mächtige Rampentreppen, Gräben, fünf Basteien, darüber der Hauptbau von zwei Ordnungen mit gewaltiger offener Pfeilerloggia auf der einen Seite.

Innen ein grosser runder Hof mit Pfeilerhallen, eine der imposantesten Schöpfungen der ganzen Profanbaukunst. Vasari VII, p. 107 (Le M. XII, p. 133), v. di T. Zucchero. (Fig. 232.) — (Ein älteres Projekt von Peruzzi, für Ser Silvestro

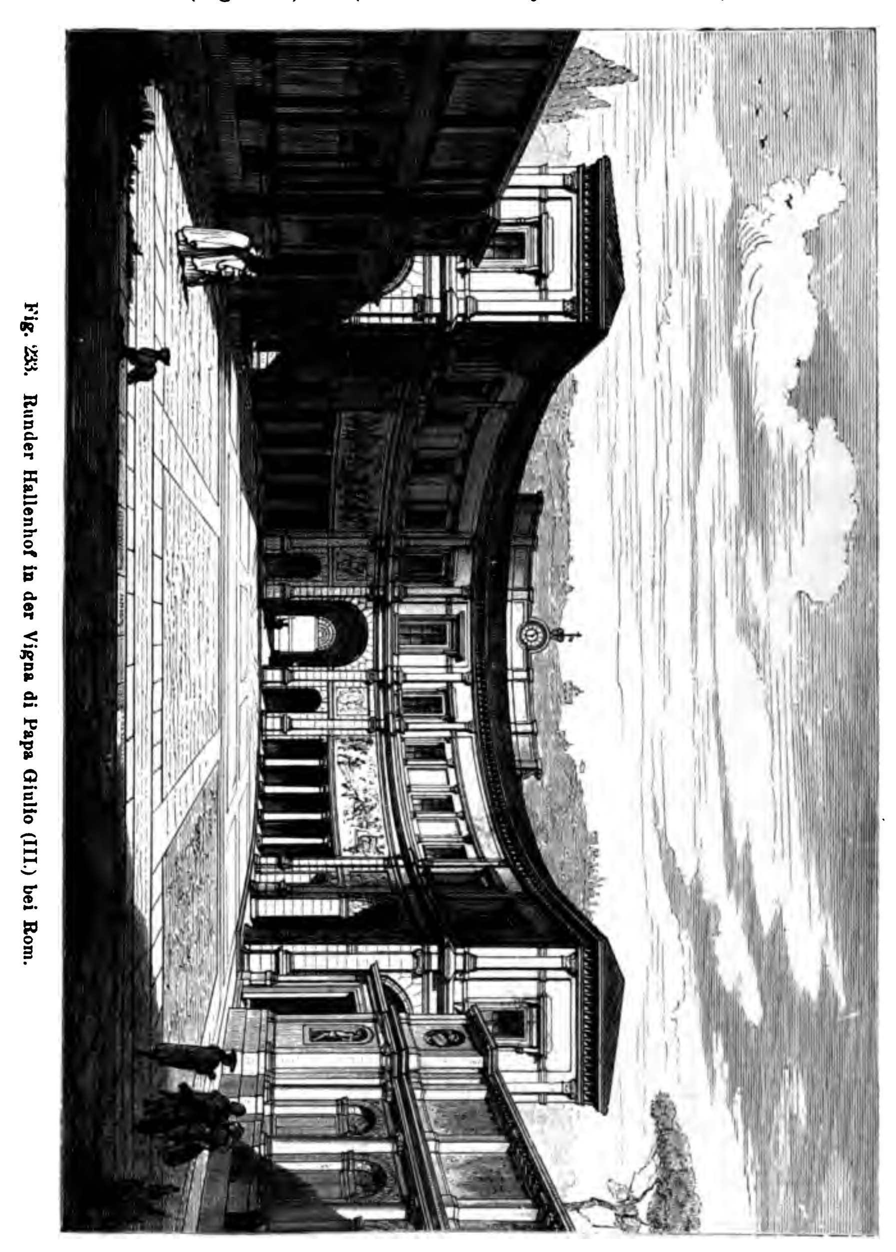


Fig. 233. Runder Hallenhof in der Vigna di Papa Giulio (III.) bei Rom.

da Caprarola, mit fünfseitigem Pfeilerhof, s. bei Redtenbacher, a. a. O. Taf. 16.)

Wohlerhalten: Villa Lante alla Bagnaja bei Viterbo, von Vignola, von schönster Abstufung bei mässigen Mitteln, die Hauptachse durch Brunnen und Treppenwerk vorzüglich charakterisiert.

Demselben Vignola wird die bedeutendste erhaltene Villa suburbana, die Vigna di Papa Giulio (III.) bei Rom (jetzt Museum), um 1550, zugeschrieben. (Anteil Vasaris, Michelangelos, Ammanatis und des Papstes selbst.) Am Palast der Vorderbau wertlos; die halbrunde Hofhalle (Fig. 233) von zweifelhaftem Effekt; die jenseits des Hofes folgende zweite Halle und der das Ganze schliessende vertiefte Brunnenhof mit noch tieferem Grottenbau von zierlicher, malerischer Wirkung, doch schon mit gesuchter Abwechslung der Motive. (Der hintere Abschluss nicht völlig ausgeführt.)

An Villa d'Este zu Tivoli (1549) der Palast gross, aber unbedeutend und später (Fig. 234).

Von den Villen des Herzogs Cosimo I. Medici die von Castello bei Florenz laut allgemeinem Urteil noch jetzt bedeutend (von Tribolo); Pratolino im Apennin hauptsächlich durch Gärten und Wasser berühmt.

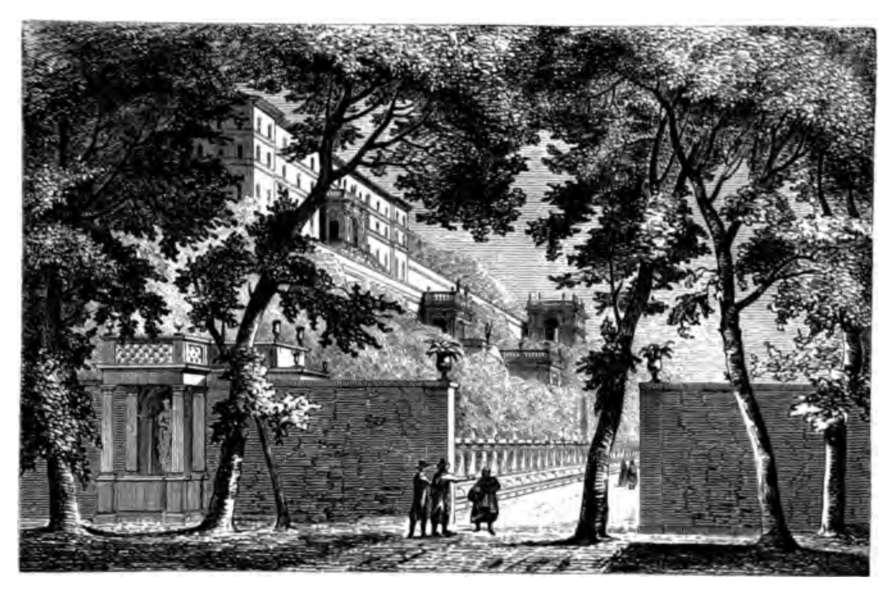


Fig. 234. Villa d'Este bei Tivoli.

In und um Genua ist oder war dss Beste von Galeazzo Alessi (1512—72); der abscheulich umgebaute Pal. Sauli (Fig. 213) war eine Art vorstädtischer Villa mit dem schönsten Hallenhofe davor (und in dieser Anlage an den französischen Typus entre cour et jardin erinnernd); — die übrigen Villen (alle bewohnt und nicht leicht zugänglich) sind vierseitige Paläste (mit oberer und unterer Ordnung von Pilastern oder Halbsäulen), deren ländlicher Charakter aber durch Hallenöffnung des Erdgeschosses oder des Obergeschosses sich ausspricht und deren Formengebung immer noch zum Besten dieser Zeit gehört: Villa Pallavicini delle peschiere; — Villa Cambiaso (mit sehr edler Halle im Erdgeschoss); — Villa Scassi (jetzt in den Rangierbahnhof von Sampierdarena hineingeraten); von einem Späteren: Villa Podenas, gen. il Paradiso, wo eine durchgehende grosse Säulenhalle das ganze mittlere Stockwerk nach vorn ein-

nimmt, u. a. m. — Andere Villen dieser Zeit verfallen oder umgebaut. — Von Alessi auch das Schloss Castiglione im See von Perugia.

Von den Villen Palladios ist eine villa suburbana die berühmte Rotonda Capra bei Vicenza (vgl. § 116, Fig. 235); die meisten übrigen sind grosse, regelmässige Landsitze, in der Mitte ihrer Ökonomiebauten emporragend und oft von sehr schöner Anlage, überall mit grossem Mittelsaal; nur darin verkannte Palladio die wahre Kunstform der Villa, dass er nicht immer die Fassade selbst als Loggia öffnete, sondern vor die geschlossene Mauer einen Tempelportikus, sogar mit Giebel, treten liess; und auch wo die Fassade selbst sich öffnet, entsteht statt einer echten Loggienform meist durch Bekleidung mit Halbsäulen wieder eine Tempelhalle, sogar zweistöckig mit Giebel.

Von den Casinos dieser Zeit hat die Palazzina in Ferrara (1559) noch einen Schimmer der ehemaligen Grazie, dagegen ist die Villa Pia (§ 117, Fig. 221) im grossen vatikanischen Garten, von Pirro Ligorio um 1560, vollständig er-



Fig. 235. La Rotonda bei Vicenza.

halten; an einer ovalen Terrasse hinten das Gebäude selbst, vorn ein Vorpavillon mit Unterbau, an den beiden Rundenden kleine Eingangshallen; das Ganze berechnet auf Stukkaturen, Brunnen und bestimmte vegetabilische Umgebung; letztere allein jetzt ungenügend.

§ 121.

Villen der Barockzeit.

In der Barockzeit von 1580 an wurde Rom und Umgebung die wichtigste Stätte für die weitere Ausbildung der Landvilla sowohl als der Villa suburbana. Die erstere fügt sich im Detail den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes, rettet sich jedoch die Loggia als Hauptmotiv (Fig. 234). Die letztere, im Grundplan jetzt oft vorzüglich schön und als Vergnügensaufenthalt mit luftigen Hallen und bequemen Treppen mustergültig, dringt doch ebenfalls nirgends mehr zu einem reinen Ausdruck in den Formen durch. Rustika und gleichgültige Mauereinfassungen aller Art

kontrastieren mit den eingesetzten antiken Reliefs, dem speziellen Luxus von Rom. — Grössern Villen entsprechen jetzt besondere kleine Kasinos auf anderm Niveau, aber derselben Achse.

Einflussreiche Landvillen: V. Aldobrandini und V. Mondragone bei Frascati. Für die Villa suburbana: V. Montalto-Negroni (seit Sixtus V.) mit Hauptbau und Kasino, letzteres von Domenichino; V. Borghese, V. Mattei u. s. w.; vielleicht das Wirkungsvollste die Gartenseite der Villa Medici auf Monte Pincio (Fig. 236).

§ 122.

Bäder.

In den Villen gewannen auch die Vorrichtungen zum Baden hie und da eine künstlerische Gestalt.

Dahin gehört wohl die stufa in der Villa Lante zu Rom, Vasari V, p. 534 (Le M. X, p. 97), v. di Giulio Romano, mit den Fresken der Liebschaften der

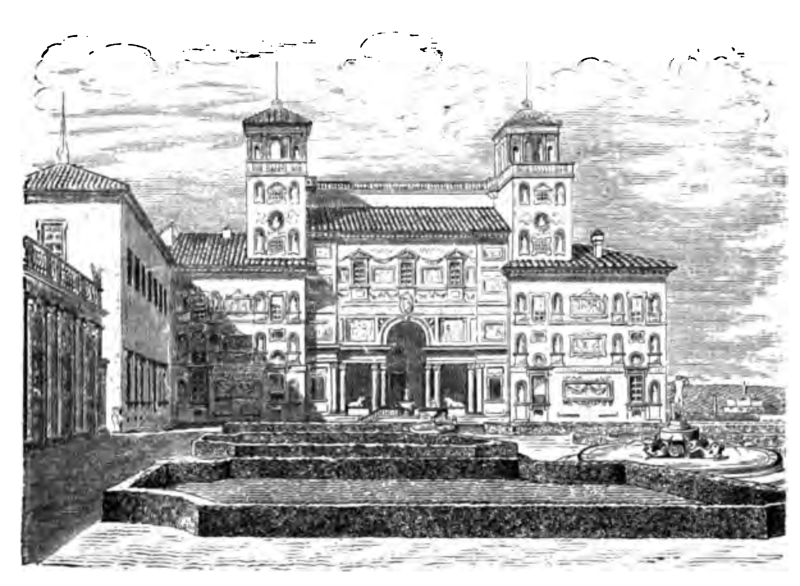


Fig. 236. Villa Medici zu Rom.

Götter. Der jüngere Sangallo entwarf für Kardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II. (§ 29) einen Plan für ein Bad antiker Art, mit frigidarium, tepidarium, calidarium, welches in einer Villa zu Vivo errichtet werden sollte. Vasari V, p. 518 (Le M. X, p. 81) im Kommentar zu v. di Ant. Sangallo.

In der Villa Grimaldi zu Bissagno bei Genua baute Alessi ein rundes Badgemach mit Kuppel, dessen Becken das heisse Wasser aus dem Rachen von Meerwundern, das kalte aus Froschmäulern empfing; ringsum ein Gang mit acht Nischen, wovon vier durch besondere Badewannen und vier durch Fenster und Thüren in Anspruch genommen waren; dazwischen Hermen, welche das Kranzgesimse trugen; vom Gewölbe hing ein sinnreicher Leuchter nieder.

dessen grosse Schale das Firmament darstellte; die Vorräume und Nebenräume ebenfalls auf das Zierlichste durchgeführt. Vasari VIII, p. 544 (Le M. XIII, p. 126), v. di Leoni.

Über die „Stufetta“ des Kardinals Bibiena (das sog. Bagno di Giulio II.) im Vatikan ist auf die Briefe Bembos vom Jahr 1516 (Lettere pittor. V, 57, 58) zu verweisen, woraus nur so viel erhellt, dass Rafael die Sujets zu den Wandmalereien von Bibiena erhielt, für eine kleine, marmorne Venusstatue aber keine passende Stelle wusste.

XV. Kapitel.

Die Gärten.

§ 123.

Gärten unter der Herrschaft des Botanischen.

Die Gärten der Paläste und besonders der Villen waren ohne Zweifel frühe in regelmässigen Linien, vielleicht in strengem Bezug auf das betreffende Gebäude angeordnet. Wenn ihrer künstlerischen Behandlung anfangs etwas im Wege stand, so war es das botanische Interesse oder die Absicht auf Nutzbarkeit.

Vgl. Kultur der Renaissance, S. 287. Der Garten der mediceischen Villa Careggi zur Zeit des Lorenzo magnifico als Sammlung zahlloser einzelner Gattungen von Bäumen und Sträuchern geschildert.

Der prächtige Garten von Poggio reale bei Neapel, vom Kronprinzen Alfons (§ 118) angelegt, der 1495 noch als fliehender König der Botanik huldigte, indem er nach seinem Asyl (Sizilien) „toutes sortes de graines pour faire jardins“ mitnahm, Comines, L. VII, ch. 11 oder Charles VIII, ch. 17. Die Hauptschilderung aus dem Vergier d'honneur, wörtlich bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, Tom. IV, p. 226 s. und bei Müntz, La renaissance, p. 435. Ausser dem Palast eine Menge kleinerer Zierbauten, kleine Wiesen, Quellen, Bäche, antike Statuen; ein geschlossener Park mit allen Fruchtbäumen, die das Klima erlaubt, mit Lorbeeren, Blumen und endlosen Rosenpflanzungen; dann ein besonderes Wildgehege, Ställe, Meiereien, Weinpflanzungen mit Reben aller Sorten und riesigen gewölbten Kellern. Offenbar überwog die Ökonomie für den Bedarf des Hofes und für den Blumenverbrauch bei Festen nebst der botanischen Liebhaberei das Künstlerische bei Weitem.

Auch im Vorgarten des vatikanischen Palastes, wie ihn Nikolaus V. um 1450 haben wollte, sollten herbae et fructus aller Art nebst Wasserwerken ihren Platz finden; Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 932.

Im Palastgarten zu Ferrara, welchen Ercole I. (st. 1505) wahrscheinlich in den 1480er Jahren eilig anlegen liess, fehlte zwischen den regelmässigen Buxhecken, den Weinlauben auf Marmorsäulen, den gemalten und vergoldeten Pavillons und dem Brunnen mit sieben Mündungen doch kein schöner und kein

fruchtbarer Baum, so dass sich auch hier der Nutzgarten zu erkennen gibt. Titi Strozzae Aeolostichon L. II, p. 209.

Ein anderer Lustgarten in der Stadt, mit einem Absteigequartier (1497), enthielt u. a. einen Fischteich mit Brücken darüber. Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 346. Über Belvedere und Montana s. § 118.

Die grossen Parke mit Wildgehegen wird man vollends kaum zu den Gärten rechnen dürfen.

Ein Park für die fremden Tiere, welche eine Liebhaberei jener Zeit waren (Kultur der Renaissance, S. 288), von Herzog Ercole 1471 unmittelbar vor der Stadt mit teuren Expropriationen angelegt, Diario, l. c., Col. 236. Auch Poggio reale enthielt eine Menagerie. Für Palermo erwähnt schon Otto de S. Blasio ad a. 1194: hortum regalem amplissimum . . . omni bestiarum genere delectabiliter refertum.

§ 124.

Eindringen des Architektonischen.

Indes wird frühe auch die Erzielung eines höhern Phantasieeindruckes sich geltend gemacht haben, wie schon aus der Begeisterung zu schliessen ist, mit welcher von Gärten überhaupt geredet wird. Dieser Eindruck kann ebensogut auf architektonischer Strenge der Anlage als auf besonders schönen Einzelheiten beruhen. Die Wasserwerke darf man sich jedoch noch bis tief ins XVI. Jahrhundert relativ gering vorstellen, da der grosse römische Wasserluxus, Vorbild des europäischen, erst mit Sixtus V. beginnt.

Frühe unbestimmte Erwähnungen ausgezeichneter Gärten hie und da, z. B. Matteo Villani IV, c. 44 ein famoso giardino beim Pal. Gambacorti in Pisa, wo Kaiser Karl IV., selber ein grosser Gartenfreund, 1354 abstieg.

Phantasiebilder, zum Teil von anregender Schönheit, bei Äneas Sylvius (Epistola 108, p. 612 der Garten der Fortuna) und bei Polifilo (Hypnerotomachia, vgl. § 32, im Auszug bei Temanza, p. 28, die Insel Cythera).

Einiges in den Fresken des Benozzo Gozzoli (Camposanto zu Pisa) und auf Tafelbildern des XV. Jahrhunderts.

Einfluss der Gartenbeschreibungen in den Briefen des Plinius, oder wenn diese noch nicht bekannt waren, in andern Schriften des Altertums: der Hippodromus in den Gärten des Kastells von Mailand vor 1447, vita Phil. Mariae Vicecomitis, auct. Decembrio, bei Murat. XX, Col. 1008. Vgl. Plin. L. V, Ep. 6.

Leon Battista Alberti (1450) stellt zuerst einige derjenigen Züge fest, welche seither für den italienischen Prachtgarten bezeichend geworden sind, de re aedificatoria, L. IX, c. 4: Grotten von Tuffstein, welche man bereits dem Altertum nachahmte, wobei ungeduldige Besitzer das moosige Grün durch grünes Wachs ersetzten; eine Quellgrotte mit Muscheln ausgelegt; ein Gartenportikus, wo man je nach Jahres- und Tageszeit Sonne oder Schatten sucht; ein freier Platz (area); Vexierwasser; immergrüne Alleen von Bux, Myrthen und Lorbeer; die Cypressen mit Epheu bekleidet; die einzelnen Felder des Gartens rund, halbrund und überhaupt in solchen Umrissen, welche auch einen Bauplan schön machen (? — cycli et hemicycli, et quae descriptiones in areis aedificiorum probentur), eingefasst von dichten Hecken; aus dem Altertum werden

hinzugenommen: die korinthischen Säulen als Stützen der Weinlauben, die Inschriften in Buxbeeten, das Pflanzen der Baumreihen in der Quincunx; für Hecken werden besonders Rosen empfohlen; von den Eichen heisst es noch, sie gehörten eher in Nutzvillen als in Gärten. Schon damals kamen komische Genrestatuen in Gärten vor, Alberti erlaubt sie, sobald sie nicht obscön seien.

Von ältern Brunnen kaum einer erhalten. Die ganze Kunstgestalt der Brunnen, Anordnung wie Skulptur, bleibt für das XV. und selbst für den Anfang des XVI. Jahrhunderts trotz zahlreicher Nachrichten so viel als hypothetisch. Selbst bei der besten Ausführung unterliegen Stein, Kitt und Metallverbindung endlich der Feuchtigkeit; auch hatten diese frühern Werke einem viel sparsameren Wasseraufwand entsprochen und konnten wertlos erscheinen, als der Wasserluxus eintrat. — Villa d'Este zu Tivoli, seit etwa 1550 nach Angabe des Pirro Ligorio angelegt, mit freier Verfügung über die Wasser des Teverone, Aufbau in Terrassen, und mit Rücksicht auf die umgebende Landschaft (vgl. Fig. 234 S. 261). Genaue Schilderung und ästhetische Würdigung von E. Paulus, Allg. Bauzeitung, 1863, mit Aufnahmen von E. Gnauth.

§ 125.

Antike Skulpturen und Ruinen.

Der italienische Garten schloss frühe ein doppeltes Bündnis mit den römischen Altertümern: Skulpturfragmente und Inschriften, welche für das Innere von Gebäuden nicht als Schmuck gelten konnten, machten an Gartenmauern zwischen dem Grün eine grosse und, wie man wohl bald gefühlt haben wird, elegische Wirkung; auch an den Gartenfronten der Villengebäude wurden römische Reliefs oft in Menge angebracht. Sodann gewann man den baulichen Ruinen nicht nur ihre poetische Schönheit ab, sondern ahmte sie in Gärten nach. Ohne Zweifel gaben hiezu römische Gärten den Anlass, welche in echten Ruinen angelegt waren.

Poggio im Dialog de nobilitate, den er vor 1440 verlegt (Poggii opera ed. Argentin. fol. 25) lässt sich noch damit ausspotten, dass er sein Gärtlein (zu Terranuova bei Florenz) mit kleinen und fragmentarischen Marmorresten ausgeschmückt habe, um durch die Neuheit der Sache einigen Ruhm bei der Nachwelt zu gewinnen. — Der kleine, mit Antiken damals ganz angefüllte Garten des Pal. Medici (Riccardi), die Stätte der Studien des Michelangelo, Vasari IV, p. 256 (Le M. VII, p. 203), v. di Torrigiano.

Anwendung im Grossen: an der Gartenseite des Pal. della Valle zu Rom, eine ganze Fassade voller Reliefs und bunt zusammengesetzter Skulpturfragmente, auch Statuen in Nischen, Vasari IV, p. 579 (Le M. VIII, p. 213), v. di Lorenzetto, zur Zeit Rafaels. — Eben damals in Rom das giardinetto des Erzbischofs von Cypern „mit schönen Statuen u. a. Altertümern“, darunter ein Bacchus, Vasari V, p. 597 (Le M. X, p. 145), v. di Perino, welcher an den Wänden bacchische Szenen malte, vgl. § 128. — Giulio Romano brachte seine Antiken lieber im Hause selber an, Vasari V, p. 549 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio.

Statuen wurden auch in besondern Lauben aufgestellt, welchen man die Form von Tempeln etc. gab. Als glücklicher Erfinder der für das empor-

wachsende Grün besonders geeigneten Holzgerüste war gegen 1550 Girolamo da Carpi berühmt, der den quirinalischen Garten des Kardinals von Este (zugleich Gründers der Villa d'Este zu Tivoli) damit versah. Vasari VI, p. 477 (Le M. XI, p. 238), v. di Garofalo.

Über die Ruinensentimentalität vgl. Kultur der Renaissance IV. Aufl. I, S. 211. Die erste ideale Ruinenansicht mit Beschreibung bei Polifilo, im Auszug aber ohne das Bild bei Temanza p. 12; Trümmer mächtiger Gewölbe und Kolonnaden, durchwachsen von alten Platanen, Lorbeeren und Zypressen nebst wildem Buschwerk. Vgl. die Palastruinen in den Bildern des XV. Jahrh. von der Anbetung des Christuskindes. — Blosse Landschaften mit Ruinen, Vasari VI, p. 551 (Le M. XI, p. 31), v. di Gio. da Udine.

Die erste bedeutende künstliche Ruine im Park (barchetto) bei der Residenz zu Pesaro: ein Haus, welches eine Ruine sehr schön vorstellte, darin eine treffliche Wendeltreppe ähnlich der vatikanischen (des Bramante); Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga (um 1530).

Der Ausdruck schwankt bisweilen zwischen dem Ruinenhaften, dem Grottenhaften und der anderweitig längst ausgebildeten Rustika.

Ein Bild dieser Konfusion in dem Briefe des Annibale Caro 1538, Lettere pittoriche V, 91, wo wahrscheinlich von den farnesichen Gärten auf dem Palatin die Rede ist, bevor Vignola denselben ihre spätere Gestalt gab. Am Abschluss eines grossen Laubenganges erhebt sich eine Mauer von dunkelm porösem Tuff in absichtlich unordentlichen Blöcken mit beliebigen Erhöhungen und Vertiefungen, in welchen letztern sich Pflanzen ansetzen sollen; das Ganze stellt vor un pezzo d'anticaglia rosa (d. h. verwittert) e scantonata; in der Mitte eine Thür, zu den Seiten mit rohen Blöcken, oben mit hängenden Steinmassen wie ein Höhleneingang; rechts und links in rohen Rustika-Nischen Brunnen mit Sarkophagen als Trögen und mit Statuen liegender Wassergötter darüber; die Laube mit Epheu und Jasmin an den Seitenmauern, oben mit Weinlaub über Pfeilern bedeckt; der Charakter des Ganzen: ritirato, venerando.

Eigentliche künstliche Ruinen blieben doch selten; im Ganzen herrscht teils vollständige Architektur (und zwar, z. B. in den einzelnen Triumphbogen, Quellfassaden etc. der Villa d'Este in ziemlich reichen Formen, anderswo vermeintlich ländliche Rustika), teils blosser Tuffsteinbau ohne Prätension, teils Belegung mit Muscheln, wie sie die Alten liebten. Schon Alberti a. a. O. spricht davon.

§ 126.

Volle Herrschaft der Architektur.

Im XVI. Jahrhundert wird die Herrschaft der Architektur über die Gartenkunst nicht bloss thatsächlich durch Überlassung der letztern an die Baumeister, sondern auch prinzipiell ausgesprochen.

Bandinelli an Guidi 1551, Lettere pittoriche I, 38: le cose che si murano, debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.

Serlios Pläne von Gartenbeeten, Ende des IV. Buches, „welche auch per altre cose dienen könnten“, sind in der That angelegt wie ein regelmässiges architektonisches Ornamentenfeld.

Bei wechselndem Niveau, sobald die Abstufung in ihr Recht trat, gewannen ohnehin streng symmetrische Anlagen von Terrassen, Balustraden und Treppen die Oberhand.

Entscheidend wirkten vielleicht die prächtigen Rampentreppen, welche in Bramantes grossem vatikanischen Hauptbau (§ 97, 117, Fig. 195) aus dem untern Hof in den obern Garten (giardino della pigna) führten, dessen letzten Abschluss jene kolossale Nische mit oberer Säulenhalle bildet. Der obere Garten enthielt ohne Zweifel jene pratelli e fontane, welche Bandinelli (ibid.) als Muster aufstellt. [1]) Dass die Rampen wirklich ausgeführt waren, beweisen alte Abbildungen im Speculum romanae magnificentiae. An ihre Stelle traten später Zeughaus, Bibliothek und Braccio nuovo, so dass die majestätische Längenperspektive des Hofes und Gartens verloren gegangen ist. Bandinelli erwähnt weiter Anlagen, welche Rafael für Leo X. und für Clemens VII. gemacht habe; letzteres indem Rafael in Villa Madama für den Kardinal Giulio Medici, spätern Papst Clemens, auch den Garten angelegt hätte; ausser dem Vorhandenen die wechselnden Entschlüsse viel grösserer Anlagen, § 119.

Die Treppe, welche bald auch in den Palästen um des symmetrischen Anblickes willen sich zur Doppeltreppe ausbildet (§ 106), wird in Gärten höheren Stiles schon früher verdoppelt. Die mittlern Absätze, womöglich in der Hauptachse der ganzen Villa liegend, verlangen nun eine besondere Ausstattung, hauptsächlich durch Grotten mit Brunnen.

Zwei Doppelrampen übereinander, mit einer Art von Grotten, in dem eben genannten grossen Hof Bramantes.

Früher symmetrischer Treppenbau mit Marmorbalustraden und sogar mit Hallen im untern Garten des Pal. Doria zu Genua, von Montorsoli seit 1529.

Hauptbeispiel auch hiefür: Villa d'Este zu Tivoli (§ 120, 124), wo indes die Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen.

Von Alessis Villen: V. Pallavicini; diese Partien der Anlage nach alt, aber erneuert.

Die kleinern, mehr zierlichen Elemente, wie Blumenbeete, Orangenpflanzungen, Statuen, kleinere, schmuckreiche Fontänen, früher durch den ganzen Garten zerstreut, werden gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts ausgeschieden zu einem sog. Prunkgarten (auch giardinetto), d. h. zu einem

---

[1]) Es ist unsicher, ob auch von diesem Garten oder nur von dem belvederischen Hof die venezianischen Gesandten des Jahres 1523 reden (bei Tommaso Gar, relazione della corte di Roma, p. 114 s.). Damals war die eine Hälfte des Gartens (der jetzige Giardino della pigna?) mit Rosen, Lorbeeren, Maulbeeren und Cypressen bepflanzt, die andere (der Hof des Belvedere) mit Backsteinplatten gepflastert, zwischen welchen, regelmässig angeordnet, die schönsten Orangenbäume emporstiegen; in der Mitte lagen, einander gegenüber, Tiber und Nil mit Brunnen verbunden; in Nischen standen der Apoll und der Laokoon, in der Nähe des letztern die vatikanische Venus; an einer Halle war eine Fontäne, welche die Pflanzen des Gartens tränkte. Vgl. A. Michaelis, der Statuenhof im vatikanischen Belvedere, im Jahrb. d. archäol. Instituts, 1890, S. 5 ff. — Unter Julius und Leo war dies Alles sehr zugänglich; Hadrian VI. beschloss schon in Spanien, Alles zu sperren; Lettere di principi I, 87.

besonders regelmässigen Parterre in der Nähe des betreffenden Palastes oder Villengebäudes. Die Lage ist womöglich vertieft, windstill und gegen Süden, die Wege sind mit Steinplatten belegt. Der Stil ist nahe verwandt, ja fast identisch mit dem der Gärten in Palasthöfen.

Bereits vorhanden in dem grossen Garten hinter dem Vatikan, offenbar als sonniger Spazierort in den kältern Jahreszeiten. Später allgemeines Requisit der grössern Villen. (Ob dieser äussere vatikanische Garten, welcher u. a. die Villa Pia, § 117, 120 enthält, eine Anlage des jüngern Ant. da Sangallo sein mag? Ein Plan „per la vignia del Papa“ ist noch von ihm vorhanden, Vasari V, p. 482 (Le M. X, p. 31), Komment. zu der v. di Sangallo.) Der oben genannte innere vatikanische Garten (Bramantes) wahrscheinliches Vorbild.

§ 127.

Mitwirkung der mächtigern Vegetation.

Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Komposition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie gefehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u. s. w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architektonischen Prinzipien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren.

Leider sind die hiefür entscheidenden Anlagen entweder nie ganz ausgeführt oder wieder zernichtet worden; Giulios oder Rafaels Garten bei Villa Madama (Vasari, V, p. 526 (Le M. X, p. 90), v. di Giulio), Vigna di Papa Giulio III. und Orti farnesiani von Vignola; — Michelangelos Entwurf für Marmirolo (§ 119), und zwar „sowohl für den Garten als für die Wohnung darin“ (1553), musste wahrscheinlich zurückgelegt werden, weil die Hofkasse von Mantua durch eine prächtige Theatervorstellung in Anspruch genommen war. — Auf Sangallos Plan für den hintern vatikanischen Garten ist u. a. bezeichnet ein „Ort für Tannen und Kastanien“. — In Castello bei Florenz wird als Abschluss des Fruchtgartens ein Tannendickicht angelegt, welches die Wohnungen der Arbeiter und Gärtner maskiert, in der Mitte des Hauptgartens aber ein Dickicht (salvatico) von hohen Cypressen, Lorbeeren und Strauchwerk, mit Labyrinth und Fontäne in der Mitte, anderswo ein drittes Dickicht von Cypressen, Tannen, Lorbeeren und Steineichen mit einem Becken in der Mitte, Vasari VI, p. 73 ss. (Le M. X, p. 258 ss.), v. di Tribolo. (In Villa Madama führte eine besondere Pforte in ein solches salvatico; sie war flankiert von zwei Giganten Bandinellis; Vasari VI, p. 144 (Le M. X. p. 302), v. di Bandinelli.) — Die grossen Eichenmassen aber lassen noch einige Zeit auf sich warten. — Castello a. a. O beschrieben nicht sowohl wie es war und ist, sondern wie es Tribolo entwarf (seit 1540?). Ausser den Wasserwerken (s. unten) auch Scherze in der Gartenanlage selbst, z. B. mehrere Labyrinthe. Eines wurde damals auch zu Careggi in einem runden Hof angelegt, Vasari VI, p. 680 s. (Le M. XI, p. 60), v. di Puntormo. Die Idee gewiss uralt und in Schloss- und Klostergärten von jeher bekannt.

§ 128.

Gärten von Venedig.

In Venedig, wo Enge und Meerluft die Anlage grosser Pflanzungen verbot, Brunnen nur durch Pumpen möglich waren und Treppen wegen Einheit des Niveaus nicht vorkamen, entschädigte man sich durch Zierlichkeit und durch Zuthat von Malereien und Skulpturen. Der Sinn gereister Kaufleute blieb auch dem botanischen Sammeln hier länger getreu.

Sansovino, Venezia, fol. 137, wo alle wichtigern Gärten aufgezählt sind, auch solche mit Brunnen. — Der Garten Tizians, in allgemeinen Ausdrücken gerühmt in einem Briefe des Priscianese bei Ticozzi, vite de' pittori Vecellî, p. 80.

Ohne Zweifel wirkte dieser venezianische Gartenstil auf manchen giardinetto im übrigen Italien ein. Wo ein kleiner Hof im Innern eines Palastes zum Garten gestaltet wurde, mochte bisweilen die Vegetation der geringere Teil sein neben dem übrigen Schmuck. Da sehr Weniges dieser Art erhalten ist, muss auf eine Nachbildung, den kleinen Hofgarten in der Residenz zu München, verwiesen werden.

Über die künstlerische Ausbildung des Holzgerüstes der Lauben, die besonders auch in kleinern Gärten vorkamen, vgl. § 125.

Über die Malereien an den Mauern, Loggien, Brunnennischen etc. solcher kleinen Gärten einige späte Notizen bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 197 ss. Er verlangt besonders Landschaften mit reicher Staffage und Mässigung des Tones und nennt von den damals erhaltenen Gartenmalereien: die im Garten des Hauses Pozzo zu Piacenza, von Pordenone, — und die schon § 125 angeführten des Perino del Vaga im Garten des Erzbischofs von Cypern zu Rom, wo die Fresken (bacchischen Inhalts) auf die daselbst aufgestellten Statuen berechnet waren. — Einfarbige mythologische Malereien Vasari VI, p. 237 s. (Le M. XI, p. 22), v. di Gherardi. — Übrigens redet schon L. B. Alberti, de re aedific. L. IX, c. 4 auch von Gartenmalereien: amoenitates regionum, et portus (Seehäfen), et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa.

§ 129.

Gärten der Barockzeit.

Mit den frühsten grossen Villen der Barockzeit (§ 120, 121) erst vollendet sich der italienische Gartenstil, nicht ohne bestimmenden Einfluss von Castello u. a. mediceischen Villen, sowie von Villa d'Este.

Gänzliche Ausscheidung des Botanischen; die Fruchtbäume und Spaliere in besondern, verborgenen Abteilungen; das Nutzbare überhaupt dem Auge nach Kräften entzogen, doch keineswegs verabsäumt; hinter den dichten Lorbeer- und Cypressenwänden der Alleen vermietbare Gemüsefelder u. dgl.; Ausbildung der Wasserkünste ins Grossartige, die Scherze mehr und mehr beseitigt; grosse, streng architektonische Komposition; alle Absätze architektonisiert; die Bäume, besonders Eichen, als Massen wirkend; die Treppen und Balustraden als sehr wesentlich behandelt; der Prunkgarten in scharfem Gegensatz zum Übrigen; herrschende Prospekte auf Brunnen, Grotten, Gruppen etc.

Zweites Buch.

Dekoration.

I. Kapitel.

Wesen der Dekoration der Renaissance.

§ 130.

Verhältnis zum Altertum und zur gothischen Dekoration.

Die Renaissance wurde von den dekorativen Arbeiten des römischen Altertums nicht viel weniger angezogen als von dessen Bauten. Auf jenen beruht die Welt von Zierformen, welche sie teils an monumentalen, teils an beweglichen Geräten, teils an den Gebäuden selbst zu entwickeln begann.

Bei dem hohen und kräftigen Sinn der neuen Kunst schadete es nicht viel, dass man die Werke der guten und der gesunkenen römischen Zeit anfangs wenig unterschied. Die Hauptvorbilder waren anfangs eine beschränkte Anzahl prächtiger Thüreinfassungen, dann Altäre, dreifüssige Untersätze, Kandelaber, Vasen, Sarkophage u. s. w. Erst spät kamen die Stuccaturen und Malereien der Titusthermen hinzu.

Die Architektur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Dekorationsstiles bedroht, behauptete durch das Verdienst der grossen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung (vgl. § 34). Eher konnte sich im XV. Jahrhundert die Skulptur beschweren, dass ihr die Dekoration einen Teil ihrer Aufgabe vorwegnehme.

Pompon. Gauricus, De sculptura liber (vor 1505), bei Jac. Gronov. thesaur. graecar. antiquitatum. Tom. IX, Col. 738, in der Ausgabe von Brockhaus S. 118: die Hauptaufgabe des Skulptors sei der Mensch, ut hominem ponat, quo tanquam ad scopum tota eius et mens et manus dirigenda, quanquam satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam unquam viderint, fingendis (es sind die figürlichen Bestandteile der Arabesken und diese überhaupt gemeint) ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur. Dii Deaeque omnes! neminem unum esse qui, quo sibi proficiscendum sit, videat! qui ad finem respiciat! etc.

Von der starken Übertreibung abgesehen, hat in der That das einfassende, einrahmende Element einen Grad der Entwicklung erreicht und Mittel in Anspruch genommen, wie in keiner andern Kunstepoche, und doch nicht so, dass man dies ungeschehen wünschen möchte; das Verhältnis zu dem Eingefassten, mag es Skulptur oder Malerei betreffen, ist ein konsequentes und in sich harmonisches.

Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Kultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Altertum so völlig geistesverwandt als hier. Sie bildet an dem Überlieferten ganz unbefangen weiter, als wäre es ihr Eigentum, kombiniert es immer von Neuem und erreicht stellenweise die höchste Schönheit.

Schon die Cosmaten (§ 16) sind in ihren Dekorationsarbeiten wahre Vorläufer der Renaissance.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Dekoration noch mehr unglücklich gemacht haben als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderm muss auf das Höchste gestiegen sein schon hundert Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebendigen Sprössling, den Dekorationsstil des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während nun in der italienischen Baukunst sich das Gothische noch neben der Renaissance behauptete (§ 23), erlosch es in der Dekoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Stiles da waren. (Die sehr wenigen Ausnahmen in Venedig, s. Cicerone II, S. 181 und in Genua, S. 159, bestätigen nur die Regel.)

Der höchste Aufwand wird jetzt der neuen Dekoration sofort gegönnt, in geistiger wie in materieller Beziehung.

§ 131.

Das architektonische Element und die Flächenverzierung.

Indes war die Dekoration der Renaissance durch unsichtbar mitwirkende Präzedentien verhindert, einen rein von der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Stil zu entwickeln, wie die des Altertums dies vermocht hatte.

Die wichtigsten Aufgaben, Grabmäler und Altäre, seit dem Mittelalter wesentlich als Architekturen gestaltet, blieben es auch jetzt bis zu einem hohen Grade. Dabei behauptet sich schon die architektonische Gebälk- und Sockelbildung statt der verzierten Wellenprofile des dekorativen römischen Stiles; sodann der Pilaster mit seinem Kapitäl. Auch bei bewegtern Formen, wie z. B. an Kandelabern und Weihbecken, erreichte man dann die antike Freiheit und Flüssigkeit nicht völlig; es fehlt der Blätterumschlag der obern Ränder, die Vielartigkeit der vegetabilischen Simse, sowie der Hohlkehlen. Allerdings wäre man bei der Absicht auf ungeheuern Reichtum nicht wohl zum Ziele gelangt ohne ein stärkeres architektonisches Element.

Anders im nordisch Gothischen, dessen Dekorationsstil geradezu eine höchst erleichterte und belebte Architektur ist.

Gegenüber vom Altertum ist es etwas wesentlich Neues, dass die Renaissancedekoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand.

Das Altertum schmückte die Flächen oder Felder mit figürlicher Darstellung (Reliefs oder einzelne Relieffiguren an Altären, an den Seiten der Kandelaber, an Grabcippen etc., Wandmalereien) oder es überliess sie (an den Mauerwänden) der Inkrustation, d. h. es liess den Stoff sprechen. Neutrale Zierformen kannte nur die Teppichwirkerei mit ihren Dessins, d. h. sich wiederholenden Motiven.

Ausserdem mussten die deckenden Teile von jeher durch Schmuck nach dem Ausdruck der Leichtigkeit streben. Die Römer gingen hierin ohne Zweifel noch weiter, als wir es aus den vorhandenen Resten (Soffitten zwischen Tempelsäulen, Kassetten an Flachdecken und Gewölben) nachweisen können; ihre sprichwörtlich gewordenen Lacunaria waren gewiss oft mit Pracht überladen. Allein es war bei Weitem nicht genug davon erhalten oder bekannt, um die Renaissance für die Flächenverzierung im Allgemeinen zu fördern.

Im Mittelalter begnügte sich der romanische sowohl als der gothische Stil, wo sie die Flächen nicht den Figuren überliessen, mit aufgemalten Teppichmotiven.

Die Gothik zerschneidet ohnehin ihre Flächen mit den von den Fenstern entlehnten Formen ihres Mass- und Stabwerkes.

Die Dekoration des Islams, gemalt, glasiert oder mosaiziert, ist lauter fortlaufender Teppichstoff ohne Rücksicht auf eine bestimmte, begrenzte Fläche. Das Ungenügende des Prinzips wird besonders an den Gefässen sichtbar. — Von der byzantinischen Flächenverzierung gilt beinahe dasselbe.

Das einzige Präcedens für das, was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren spätrömische Pilaster zumal aus diokletianischer Zeit, welche Arabesken, von einem Rahmenprofil umgeben, enthalten. (Pilaster am Arco de' Leoni und andere Pforten zu Verona; — am Bogen der Goldschmiede zu Rom enthalten die Pilaster nur reich geschmückte Feldzeichen.) Ferner einzelne erhaltene Soffitten, d. h. verzierte rechteckige Felder an der Untensicht von Architraven (Rom, Tempel des Castor und Pollux).

Die Renaissance zuerst respektierte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Verteilung oder Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen oft ein in seiner Art Vollkommenes.

Dass man jedoch im Ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasaris; VI, p. 297 (Le M. XI, p. 74), v. di Mosca.

§ 132.

Übersicht der Ausdrucksweisen.

Die Formensprache der Renaissancedekoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher

Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und andererseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Dekoration nur als Einfassung dient; dann figürliche Zuthaten innerhalb der Dekoration selbst, sowohl Menschen und Tiere als leblose Gegenstände; endlich Übergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Tierische. Dies Alles kann im flachsten wie im stärksten Relief, ja in blosser Linearzeichnung, einfach oder vielfarbig, mit idealer oder fast wirklichkeitsgemässer Bemalung dargestellt sein, ja in einzelnen Stuccaturwerken können sich fast alle denkbaren Ausdrucksweisen miteinander vereinigen.

Die mehr als hundertjährige Blüte dieser grossen und komplizierten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstande, dass die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen grossen Teil ihres Lebens widmeten. Vgl. § 14. Die Bildhauer behandelten lange Zeit förmlich das Dekorative und das Figürliche als gleichberechtigt (§ 130), die Maler wurden bei Anlass des Gewölbemalens unvermeidlich in die Dekoration hineingezogen; die grossen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten, und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und gross komponierten, so ist ihnen dies, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen.

Das Zusammenmünden fast sämtlicher dekorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Rafaels Loggien. Der Anstoss, welchen die Titusthermen und andere gemalte und stucchierte Räume des Altertums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten.

II. Kapitel.

Dekorative Skulptur in Stein.

§ 133.

Bedeutung des weissen Marmors.

Obgleich jedem Stoff seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate gestattet wurden, war es doch von Wichtigkeit, dass in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weisse Marmor das Hauptmaterial der Dekoratoren war und blieb.

So schon in der ganzen pisanischen Skulptorenschule. Nur der weisse Marmor fordert zu beständiger Veredlung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten.

Andere Steingattungen, gebrannter Thon (auch mit Glasierung), Stucco, Erz, edle Metalle, Holz und selbst dekorative Malerei empfanden nur wohlthätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes.

Im stärksten Gegensatz hiezu ist der spätgothische Dekorationsstil des Nordens wesentlich Holzschnitzerei, auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind.



Fig. 237. Marmor-Ornament an der Kathedrale zu Lugano.

§ 134.

Die Arabeske.

Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat und wenn selbst jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Massstab des Urteils verlangt, so wird doch die Erkenntnis der Geschichte des Ornamentes sich speziell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen, und innerhalb desselben vorzüglich an die Arabeske.

Rabeschi im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszieraten der Pilaster, wie aus dem Zusammenhang bei Lomazzo, trattato dell' arte, p. 421 (vgl. § 137) hervorgeht, wo sie von den Friesen (fregi) unterschieden werden. Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierat, von Verherrlichung der Fläche.

Die Aufgabe war: die mehr idealen oder mehr realen Pflanzen sowohl in Betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmutig zusammenhängenden Gegenständen zu komponieren.

Die Pflanzen, die idealen meist dem Akanthus und dem Weinlaub sich nähernd (Fig. 237), die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten

nachgebildet, beginnen unten gerne mit einem Kandelaberfuss oder Gefäss, ja bisweilen bildet der Kandelaber mit Zwischenschalen und andern reichen Absätzen bis oben den Stamm, um welchen die Blätter spielen. An Kirchenpforten erklärt sich das Gefäss als ideales Nachbild der Wassereimer, in welchen die bei Festen an die Thürpfosten gelehnten Baumzweige zu stehen pflegen. Nistende und pickende Vögel beleben oft das Ganze. (Benv. Cellini 1, 31 bemerkt, dass in der lombardischen Dekoration Epheu und Zaunrübe, in der toscanischen und römischen der Bärenklau, d. h. der Akanthus herrsche.)

Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Teil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind (so vorherrschend an den Thürpfosten im Pal. von Urbino), meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen be-

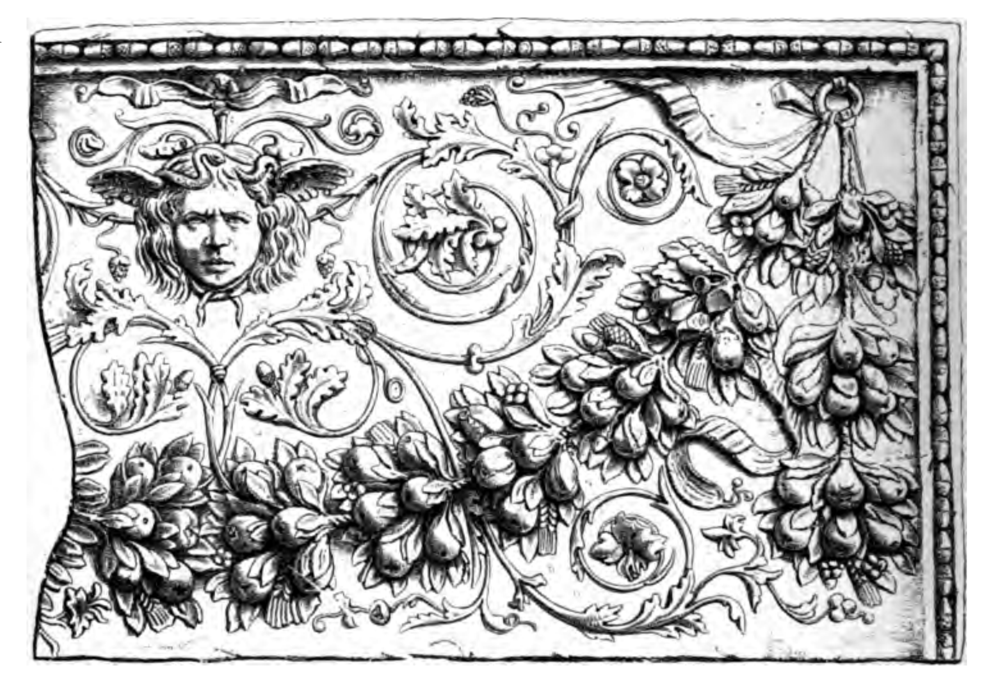


Fig. 238. Marmorfries in S. Maria del Popolo zu Rom. (Sues gez.)

lebten und toten Gegenstände. Auch an heiligster Stätte, in den Arabesken der Marmoraltäre, war man über das Sachliche ganz unbedenklich; es kommen wohl etwa heilige Geräte, Cherubim u. dgl. vor, aber meist ganz Profanes und Beziehungsloses. — Wiederum verwandelt sich der Träger des Ganzen in einen aus kandelaberartigen Gliedern zusammengesetzten Prachtkörper, an welchem Tiere, Fabelwesen, Tierköpfe, menschliche Gestalten, ja kleine Gruppen als Träger, Draperien, Putzsachen, Wappenschilde, Waffen, Bänder, Kränze mit Medaillons, Füllhörner und andere anmutige Sachen angebracht sind. — Das Altertum hatte es, von seiner Übung in Trophäenfriesen aus, auch wohl einmal zu einer aufsteigenden Trophäenverzierung gebracht, wie z. B. an zwei Pfeilern in der Galerie der Uffizien, welche misslungen genug sind; es hatte auch wohl (§ 131) Feldzeichen in seine Pilaster aufgenommen; — allein von der Viel-

artigkeit des Reichtums und von der sichern Behandlung, welche die aufsteigende Verzierung jetzt erreichte, finden sich im Altertum kaum die ersten Anklänge. — Wesentlich hängt damit zusammen, dass die Renaissance das Kannelieren von Anfang an verschmähte (§ 35).

Im XV. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Tiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im XVI. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.

Ausserdem leistet die Marmorskulptur das Höchste und Zierlichste auch in Friesen, in leichten, schwungvollen Aufsätzen und Bekrönungen,



Fig. 239. Grab der Ilaria del Carretto im Dom zu Lucca.

in Füllungen aller Art, wozu dann noch die Formen der Sarkophage, Urnen, und anderer monumentaler Geräte kommen.

Neben und zwischen dem leichten Phantasieornament, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament auf in Gestalt von Fruchtschnüren (Fig. 238), Voluten. Masken, Tieren, Tierfüssen, Tierköpfen, Muscheln u. s. w., nebst menschlichen Gestalten in höherm Relief oder Freiskulptur.

§ 135.

Siena und Florenz.

Florenz und Siena sind von Anfang an die wichtigsten Werkstätten, von wo aus der neue Dekorationsstil des Marmors sich über Italien ver-

breitet. Rom, welches die grösste Menge von ausgezeichneten Arbeiten besitzt, ist darin ganz von den Toscanern abhängig.

Siena hat die Priorität mit Jacopo della Quercia, welcher das Grab der Ilaria del Carretto im Dom von Lucca 1406 fertigte, das frühste Werk der entschiedenen Renaissance, mit Genien und Festons; Vasari II, p. 112, Nota 1 (Le M. III, p. 21, Nota), v. di Quercia (Fig. 239).

Die hohe Wichtigkeit, welche Siena den Marmorarbeiten beilegte, wobei man sich durchaus nicht an Stadtkinder, wie z. B. Vecchietta (1412—80), band, erhellt aus den genauen Kontrakten mit dem Florentiner Bern. Rossellino über eine Thür im Pal. Pubblico 1446 (Milanesi II, p. 235), sodann mit Urbano da Cortona über einen Prachtaltar im Dom (ibid. p. 271) u. s. w. Der Mailänder

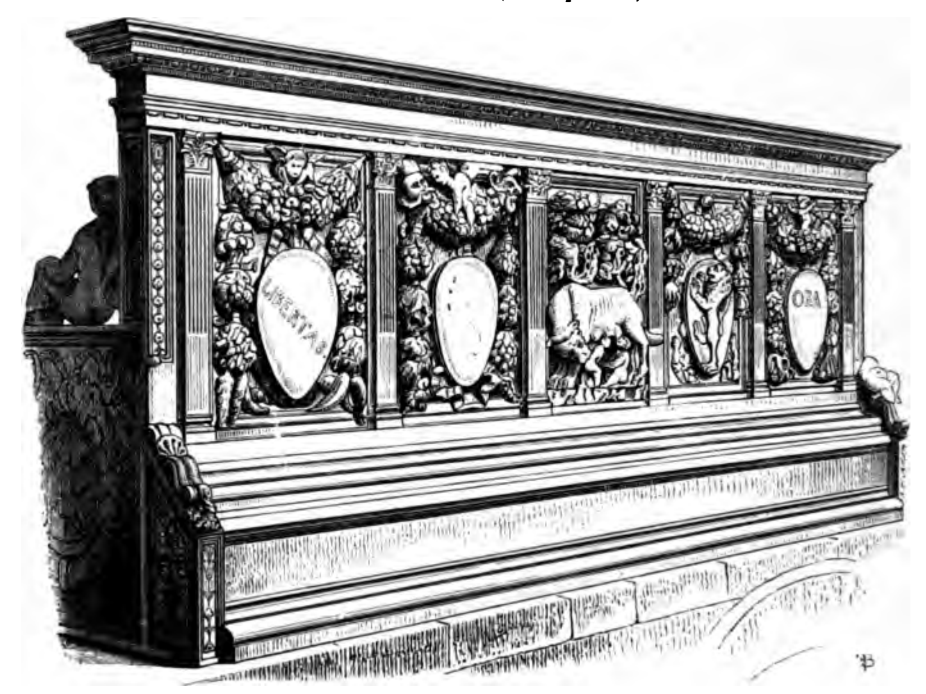


Fig. 240. Balustrade am Casino de' Nobili zu Siena.

Andrea Bregno arbeitete 1481—85 den grossen Wandaltar des Kardinals Piccolomini im Dom (ibid. p. 376, vgl. § 144, Michelangelo schuf für denselben später (seit 1501) einige Figuren); Benedetto da Majano meisselte das herrliche marmorne Ciborium für den Hochaltar in S. Domenico. Und gegen Ende des Jahrhunderts besass Siena in Lorenzo Marinna einen der grössten Meister dieses Faches und einen sehr bedeutenden Bildhauer. Ihm gehört die Marmorbekleidung des Eingangs zur Libreria im Dom (um 1497) und der Hochaltar in Fontegiusta (1509—19), das vielleicht allerschönste Werk der ganzen Gattung, sowohl in Betreff des Figürlichen als des Dekorativen. (Vasari III, p. 517 (Le M. V, p. 284), v. di Pinturicchio; Milanesi III, p. 76 s.) Bald. Peruzzi zeichnete ihm vielleicht den schönen Marmorsitz vor, den er für die Halle am Casino de' Nobili (Loggia degli Uniti) (Fig. 240) arbeitete; ibid. p. 137.

Eine ununterbrochene Übung dieses Zweiges aus eigenen Kräften hat jedoch nur Florenz, wo im Jahr 1478 sich 54 Werkstätten befanden „für Arbeiten in Marmor und Sandstein, in Relief, Halbrelief und Laubwerk"; Fabroni Laurent. Med. Magnif. vita, Adnot. 200. Ohne Zweifel wurde Vieles auswärts versandt.

Schön und sehr gemässigt die Zierarbeiten in der Badia zu Fiesole: die Lesekanzel im Refektorium von Piero di Cecco; der Brunnen in dessen Vorraum von Francesco di Simone Ferrucci; beide aus der Schule des Desiderio da Settignano (um 1460). — Der Sakristeibrunnen in S. Lorenzo, ein Werk von



Fig. 241. Teil des Sarkophages am Grabmal Marzuppini in S. Croce zu Florenz.

einfach genialer Erfindung, von Verocchio (früher dem Antonio Rossellino oder auch Donatello zugeschrieben; Vasari II, p. 414 (Le M. III, p. 259, v. di Donatello). Die sonstigen Arbeiten des letztern, nicht frei von Wunderlichkeiten, haben wenig Einfluss auf die Gattung als solche gehabt; — schon mehr diejenigen des Michelozzo, der sich (Gaye I, p. 117) als Donatellos „Compagno" zur arte dell' intaglio bekennt, nämlich die Dekoration der Kapelle im Pal. Medici (Riccardi), seine Altartabernakel in S. Miniato und der Annunziata etc.; vgl. § 34; — wiederum weniger die des Bern. Rossellino (Grabmal des Lionardo Aretino in S. Croce).

Der vollendete Reichtum und Geschmack in der Anordnung und Abstufung: Desiderio da Settignano (Grabmal des Carlo Marzuppini in S. Croce, Fig. 241, Wandtabernakel im Querschiff von S. Lorenzo). — Sein Schüler Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Dekorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordekoration nach Rom brachte; Vasari III, p. 116 (Le M. IV, p. 232), v. di Mino, mit einer unbilligen Polemik gegen denselben; die besten erhaltenen Werke die Grabmäler in der Badia zu Florenz; in Rom ist ausser einigen Originalarbeiten die Nachwirkung Minos sichtbar an den sehr zahlreichen Altären, Prälatengräbern und Sakramentbehältern etc., zumal in S. Maria del Popolo.

Ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie: die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Bened. da Majano (Fig. 242). Den Gipfelpunkt bilden dann die zwei berühmten Prälatengräber im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom, Werke des Florentiners Andrea Sansovino (§ 141).

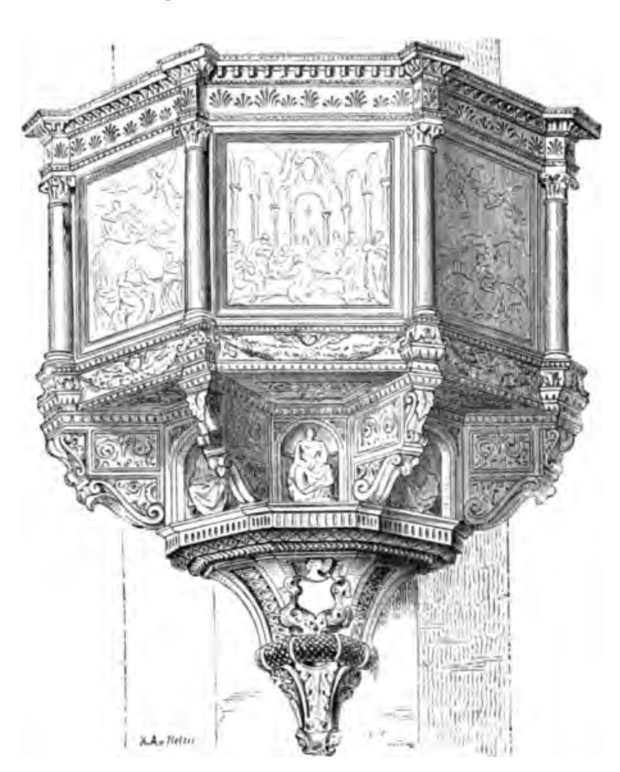


Fig. 242. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

Viele römische Arbeit ist namenlos; der Einfluss der andauernden Thätigkeit des Mino da Fiesole und anderer Fremder war hier entscheidend. Einen Cristoforo da Roma rühmt der Anonimo di Morelli wegen seines zarten Laubwerkes, bei Anlass von S. Vincenzo in Cremona. (Vgl. § 136.) Im Jahr 1506 heissen (Lettere pittoriche III, 196) Giovan Angelo Romano und Michel Cristofano aus Florenz i primi scultori di Roma.

Die spätesten Florentiner, welche noch berühmte Decoratoren und Bildhauer zugleich waren: Andrea da Fiesole (Vasari IV, p. 475 ss. (Le M. VIII, p. 137 ss.) v. di A. da Fiesole) und Benedetto da Rovezzano (ibid. p. 529 ss. (Le M. p. 176 ss.), v. di Rovezzano); letzterer arbeitete z. B. Kamine, Handbecken, Wappen mit Bandwerk, Grabmäler, Pforten und ein Heiligengrab, welches jetzt stückweise in den Uffizien aufgestellt ist; seine Arabeske ist schon derber als die der Vorgänger. Vgl. auch sein Wandtabernakel in der Pinacoteca zu Spoleto.

Von den Schülern des Andrea, Maso Boscoli und Silvio Cosini (beide von Fiesole) wurde der letztere mit der Zeit Executant bei Michelangelo und dann in Genua bei Perino del Vaga, für Stuccaturen.

In den glasierten Thonarbeiten der Schule der Robbia ist die Arabeske, im Bewusstsein des weniger feinen Stoffes, bescheidener als in Marmor, allein die kräftige Komposition des Ganzen, die herrlichen Fruchtschnüre und die weise Abwechslung von bloss Plastischem, farbig Plastischem und bloss Gemaltem geben diesen Sachen einen sehr hohen Wert. (Altäre, Heiligennischen; der Sakristeibrunnen in S. Maria novella zu Florenz etc.) Ihre Farben bloss gelb, grün, blau, violett und weiss (Fig. 243).

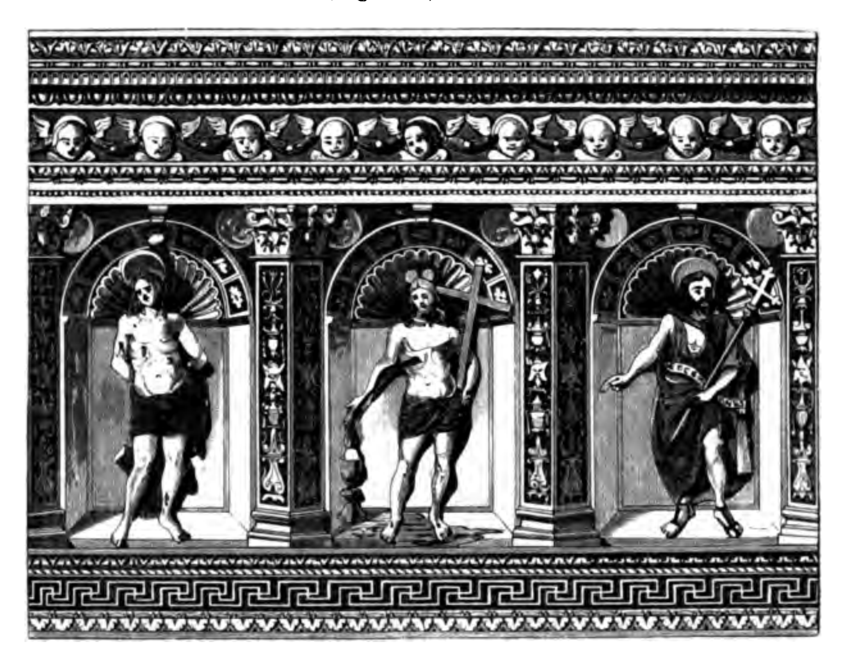


Fig. 243. Schule der Robbia: Relief im Museo nazionale (Bargello) zu Florenz. (Herdtle.)

§ 136.

Das übrige Italien.

Die Decoration des Palastes von Urbino erscheint als eine zwischen toscanischer und oberitalienischer Einwirkung geteilte. Neapel und Genua besitzen wenig Einheimisches von höherm Werte. Oberitalien bildet ein Gebiet für sich.

Im Palast von Urbino prachtvolle Thüreinfassungen (§ 134), Kamine (Fig. 244), Simse u. s. w., zum Teil an Bolognesisches erinnernd. Einiges mit Gold und Blau bemalt.

Neapel zehrt im XV. Jahrhundert von Florenz (Grabmäler von Rossellino Donatello etc.) und erhält erst spät im XVI. Jahrhundert mit Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria eine selbständige Schule von Decoratoren-Sculptoren, als im übrigen Italien die Gattungen sich bereits schieden. (Grabmäler in vielen Kirchen, Brunnen des Auria bei S. Lucia.)

Genua nimmt im XV. Jahrhundert wesentlich am oberitalienischen Stil Teil; das Beste eine Anzahl Thüreinfassungen, worunter die prachtvolle von

einer Kirche entlehnte in einem Hause auf Piazza Fossatello. — Eine der schönsten genuesischen Pforten gegenwärtig im South Kensington Museum zu London. — Im XVI. Jahrhundert die Arbeiten des Montorsoli und mehr klassicistisch: der Tabernakel der Johanneskapelle im Dom (§ 80), von Giac. della Porta 1532.

In Venedig war die Inkrustation (§ 42, 43) eine Rivalin der Dekoration; letztere ist wesentlich auf möglichst reiche Ausfüllung der Pilaster, Friese,



Fig. 244. Kamin im Pal. von Urbino.

Fenstereinfassungen an Gebäuden beschränkt (S. Maria de' Miracoli, aussen und innen; Scuola di S. Marco, hintere Teile des Dogenpalastes), während die Altäre und Grabmäler nur mässigen Gebrauch davon machen und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts an fast gänzlich darauf verzichten, um sich rein in figürlich plastischen und architektonischen Formen zu bewegen. So ist hier durchschnittlich die Architektur dekorativer und die Dekoration architektonischer als anderswo. Doch bleiben ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im

Dogenpalast (s. unten) die Arbeiten des Alessandro Leopardo wahre Wunder des von den herrschenden Manieren unbeirrten Schönheitssinnes: die Basis der Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo etc. (s. unten § 141). — In der venezianischen Arabeske hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung, als die senkrecht aufspriessenden vegetabilischen Motive und vollends die trophäenartigen.

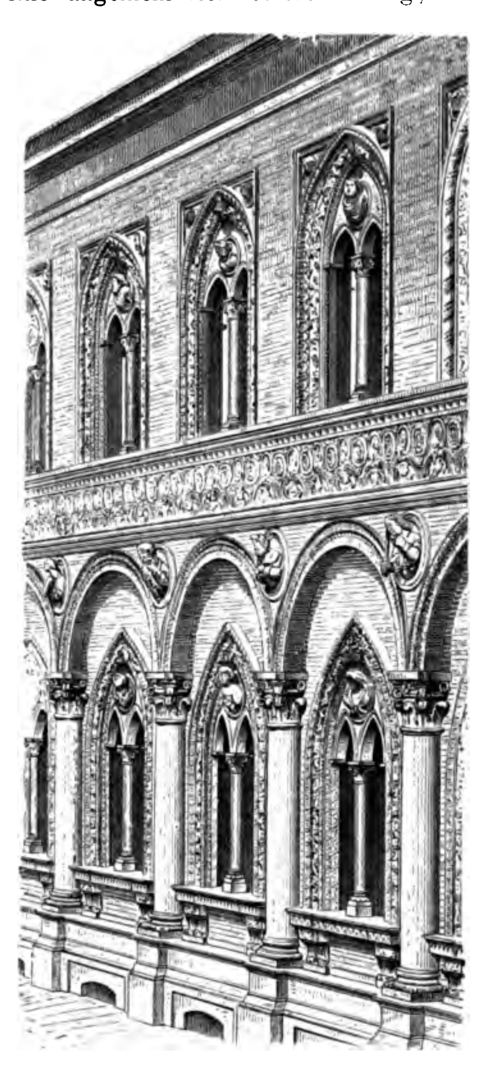


Fig. 245. Ospedale maggiore zu Mailand.

Im übrigen Oberitalien scheiden sich ein Marmorstil und ein Stil in Backstein, Stucco u. a. weniger edlem Material. Der letztere hat seinen Hauptanhalt an Bologna; hier das Beste dieser Art von Formigine und Properzia de' Rossi; vom Ersteren die ganze Anordnung und Verzierung der ersten Kapelle rechts in S. Martino. (Die daneben vorhandenen Marmorsachen, Gräber etc. sind weniger eigentümlich und hängen direkt von Florenz ab; es wird jedoch auch ein Marmorarbeiter, Jacopo Duca, um seines Laubwerks willen besonders gerühmt; Vasari III, p. 146 (Le M. IV, p. 251), v. di Ercole Ferrarese.) — Sehr originell das prächtige Stuccograbmal Gozzadini († 1536), in der Servitenkirche, von Gio. Zacchi als Triumphbogen mit Nischen und Statuen um das Innere einer Pforte herumgeführt. — Die bedeutendste Backsteindekoration ist wohl diejenige an der Fassade des Ospedale maggiore zu Mailand (§ 44, 107, Fig. 245) und an den Hofhallen der Certosa von Pavia § 46). Im ganzen ist das Dekorative in diesen unedlern Stoffen bei aller Kraft und Fülle weniger fein empfunden und wird besonders im Stucco mit der Zeit ziemlich schwülstig.[1])

Der Marmorstil hat seine wichtigste Stätte an der Fassade der Certosa von Pavia (§ 71), wo sehr namhafte

[1]) Dem Verfasser nur aus einer Teilphotographie bekannt: der köstliche Backsteinhof des jetzigen Monte di Pietà in Cremona; die Halle des Erdgeschosses (ehemals) offen, das Obergeschoss geschlossen mit einer Ordnung von Bogen über Halbsäulen in Kandelaberform und zierlichen Fenstern; Friese mit reichen Historien in kleinerem Massstab.

Meister sowohl Dekoration als Bildwerke übernahmen: Gio. Ant. Omodeo, Benedetto da Briosco, Cristoforo da Roma (§ 135), Andrea Bregno (§ 135), Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (§ 67), Agostino Busti, genannt lo Zarabaja (Zarabaglia, nicht Bambaja, vgl. Vasari IV, p. 542, Nota 2) u. a. m. Von einziger Pracht und Schönheit sind besonders die Kandelaber als Fensterstützen und die Ausstattung der Fenster überhaupt (von Omodeo) (Fig. 246).

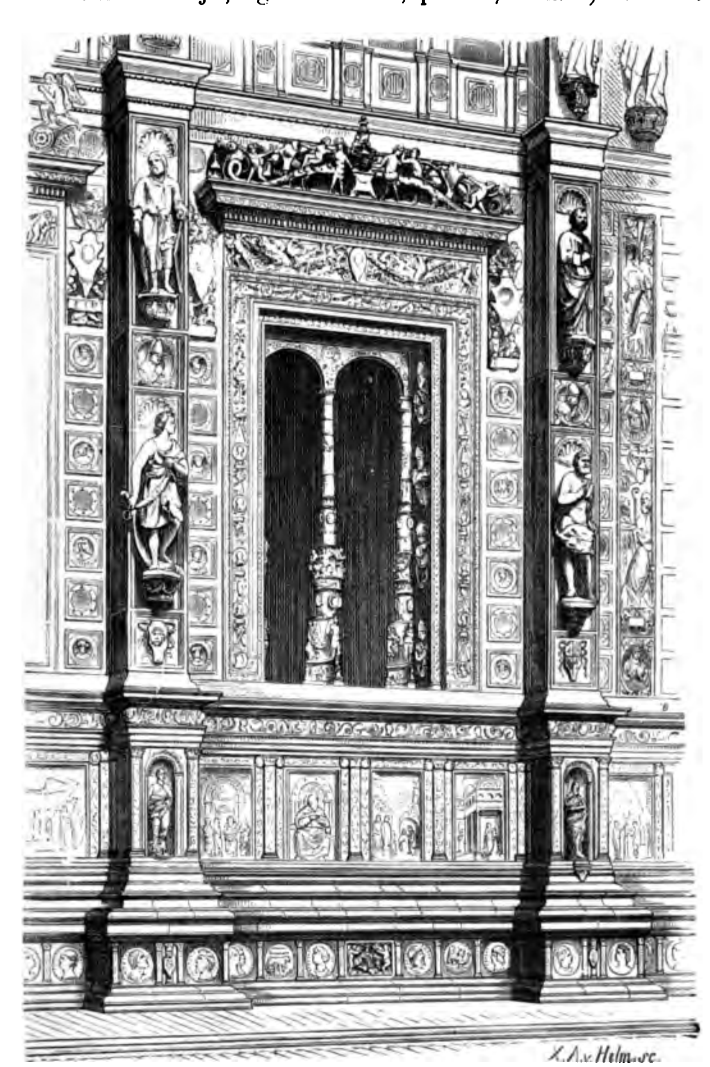


Fig. 246. Fenster der Certosa bei Pavia.

Dazu kommt noch manches von der Dekoration des Innern; — ferner eine Anzahl von Altären und Grabmälern in mailändischen Kirchen (S. Maria delle Grazie etc.), Arbeiten im und am Dom von Como, an der Fassade von Lugano, die Kapelle Colleoni zu Bergamo, Altareinfassungen in den Kirchen von Vicenza, auch zu Verona; — ferner ehemals in Cremona (jetzt im Louvre) das überreiche Portal vom Palast Sansecondo, mit kandelaberartigen Halbsäulen; in Piacenza das Portal des ehemaligen Palazzo Landi, jetzt Tribunali, ebenfalls auf das reichste mit Schmuck beladen, oben mit Doppelvoluten als Giebel und drei Statuen (der Hof mit sehr anmutigen Resten in Backstein); — Verona; — endlich im Santo zu Padua die Dekoration der Pfeilerhalle, welche den Eingang der Antoniuskapelle bildet, der linke Eckpilaster von Girol. Pironi, dem dann später Matteo und Tommaso Allio aus Mailand rechts ein Gegenstück in freier Umbildung gaben. (Über Pironi und den Giovanni von Vicenza, welche in ihrer Heimat viel gearbeitet haben, Vasari VII, p. 526 s. (Le M. XIII, p. 105), v. di Jac. Sansovino.)

Das Gemeinsame dieses oberitalischen Marmorstiles, gegenüber dem florentinischen, liegt in seiner reichen, unbedenklichen Fülle, welche sich auch auf die Umdeutung gothischer Formen einlässt. Die Pyramiden des Domes zu Como § 81; die vortretenden Portalsäulen § 37, 51, jetzt bisweilen zu prachtvollen, selbst mit Figuren reich besetzten Kandelabern umgestaltet, z. B. am Seitenportal des Domes zu Como (sog. Porta delle Sirene, Fig. 247), an jenem Portal aus Cremona (im Louvre), und an der oben erwähnten Thür auf Piazza Fossatello zu Genua. Das Relief der Zierformen ist stärker, die Grundfläche mehr angefüllt, ja mit Sachen überfüllt (vgl. Fig. 248). Der Stil des Einzelnen aber ist in den bessern Werken so edel, fein und ideal, als an den bessern florentinischen.



Fig. 247. Portal am Dom von Como. (Nach Paravicini.)

Die unedlern Stoffe gerieten eben durch Mitmachen dieses vollen Reichtums in Nachteil; ihre Schönheit würde viel eher in einer gewissen Strenge, namentlich in mässiger Anwendung der unbelebten Gegenstände zu finden gewesen sein, wie das wundervolle Rankenwerk der Pilaster in der Sakristei von S. Satiro zu Mailand (Fig. 249 u. 250) deutlich zeigt. (Wahrscheinlich mit dem Gebäude von Bramante, vgl. § 80.) Hier vermisst man den weissen Marmor nicht, so wenig als bei den Robbia (§ 135).

Für die Anfänge dieses ganzen oberitalischen Dekorationsstiles müsste wichtig sein das noch von Lomazzo (trattato dell' arte, p. 423) zitierte inhaltsreiche „Grotteskenbuch“ des Troso von Monza, eines Malers um 1450.

§ 137.

Dekorativer Geist des XVI. Jahrhunderts.

Schon beinahe vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an absorbiert an Grabmälern und Altären die zum Lebensgrossen und Halbkolossalen fortgeschrittene Skulptur die Mittel und die Aufmerksamkeit. Das architektonische Gerüste verliert mehr und mehr die Arabesken und andern Zierden und wird wieder zur blossen Architektur. Die Dekoration verwendet bald ihre wesentlichsten Kräfte auf die Gewölbe.



Fig. 248. Kapitäl am Pal. Comunale zu Brescia.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Skulpturwerken: gli intagli ... se bene arrichiscono l'opere, confondono le figure; Vasari VI, p. 308 (Le M. XI, p. 83), v. di Mosca. (Von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari VII, p. 282, Nota 2, p. 383 (Le M. XII, p. 282, Nota, p. 385), Comment., v. di Michelangelo. Vgl. § 177.) — Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Stil den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhlungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Kapelle in S. Maria della Pace zu Rom etc.) Ähnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vortrefflich sind Arbeiten dieser Zeit am ehesten an denjenigen Stellen, wo eine mehr wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Teilen von Tieren, Stierschädeln (Bandinellis Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen (§ 168).

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der Santa Casa in der Kirche von Loreto, deren bauliches Gerüste (von Bramante, der 1510 das Modell entwarf) eine Menge Teile architektonisiert zeigt, welche einige Jahrzehnte früher durchaus der Dekoration anheimgefallen wären. (Inkrustation der Stylobaten, Kannelierung der Säulen, strengere Antikisierung aller Formen.) Von Mosca sind hier die sehr schönen Festons.

Auch der achteckige sogenannte Coro unter der Kuppel im Dom von Florenz, unter Bandinelli's Leitung angeblich nach dem Vorbild des hölzernen, von Brunellesco hingestellten gearbeitet, wäre gewiss im XV. Jahrhundert viel schmuckreicher gestaltet worden. Vasari VI, p. 176 (Le M. X, p. 328 s.), v. di Bandinelli.

Allein das Bedürfnis nach reichern Formen schlug dann doch wieder durch, nur auf unglückliche Weise. Da wo die echte Renaissance noch eigene Zier-

formen angewandt hatte, brauchte der Barockstil nun zwar Bauformen, aber in widersinniger Verkleinerung, Häufung und Brechung. Der theoretische Ausdruck hiefür in Armenini's Schilderung eines isolierten Hochaltars (De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 164): derselbe muss rund oder achteckig sein, um von allen Seiten einen gleich günstigen Anblick zu gewähren, mit tribune, mensole, partimenti, nicchie, risalti, rompimenti di cornice, con diversi ordini variati, cosi finestre, figurine et maschere di rilievo, festoni, balaustri, piramidi etc., alles womöglich mit bunten Steinen eingelegt, mit Gold eingefasst u. s. w. — Ein noch gemässigtes Beispiel der materiell so kostbare Hochaltar in S. Spirito zu Florenz, von Giov. Caccini (1600—1604).



Fig. 249. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Die namhaften Dekoratoren etwa der Zeit von 1525 bis 1550 zählt Lomazzo auf, leider ohne irgend die Gattungen zu scheiden, und ohne weit über die Lombardei hinaus zu blicken; Trattato dell' arte, p. 421: In den Friesen der Kapellengewölbe (also Stucco und Malerei) und der Fassaden (Stein), mit Kinderfiguren und Masken, zeichneten sich zu unsern Zeiten besonders aus Ferrari (ohne Zweifel Gaudenzio), Perino (del Vaga), Rosso, (Giulio) Romano, der Fattore (Penni), Parmigiano, Correggio, (Gio. da) Udine, Pordenone; — in sonderbaren Masken und in Laubwerk: Soncino; — in Laubwerk allein: Niccolò Picinino und Vincenzo da Brescia (diese letztern wahrscheinlich Stuccatoren); — und der das Laubwerk am trefflichsten, ausser dem Altertum meisselte, ist Marco Antonio (?) gewesen. (Das Bisherige bezieht sich alles auf die Friese oder horizontalen Glieder.) — In Betreff der Arabesken (§ 134) wäre viel zu sagen; wenn auch Stefano Scotto ohne Zweifel der ausgezeichnetste war, so hat ihn doch hierin Gaudenzio über-

troffen, welcher sein erster Schüler und zugleich der des Lovino (Bern. Luini) war. — (Nun kommt er nochmals auf die Friese zurück, insofern dieselben in der damaligen ausgearteten Weise gemalte Historien, eingefasst von stucchierten



Fig. 250. Sakristei von S. Satiro in Mailand.

oder gemalten Kartuschen, Kinderfiguren, Schilden, Masken, Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten, und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertigern, besonders er-

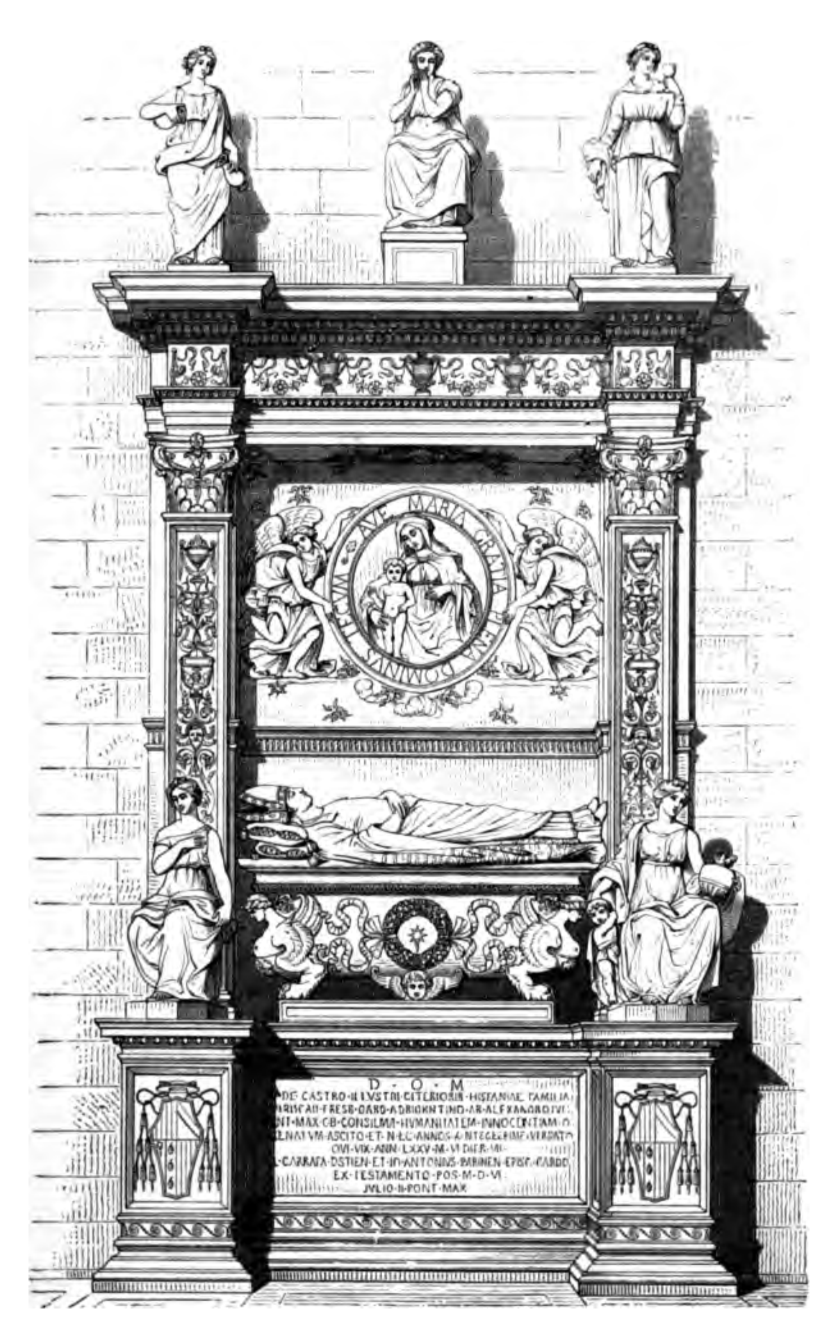


Fig. 251. **Römisches Prälatengrab in S. Maria del Popolo.**

findungsreich Gio. Batt. Bergamo und Evangelista Lovini, Bruder des Aurelio, welcher (letztere?) in dieser und in andern Beziehungen ausgezeichnet ist, ferner Lazaro und Pantaleo Calvi, Ottavio Semino, Bruder des Andrea, Vincenzo

Moietta, und im Altertum (aus Plin. H. N. XXXV, 37) Serapion. — Später wird Silvio Cosini nur beiläufig genannt.

Der Abschnitt über Lampen, Kandelaber, Brunnen etc., p. 426, behandelt fast nur die späte Zeit, in welcher L. schrieb; der für seine Gefässe, Geräte und Wagen berühmte Ambrogio Maggiore z. B. gehört in die Zeit des Buches selbst (1585).

§ 138.

Das Grabmal und der Ruhm.

Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Skulptur verschmolzenen dekorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes. Die Sehnsucht des Einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens, und der Eifer einer Stadt oder Korporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmässig der Kunst.

Das Heiligengrab, im XIII. und XIV. Jahrhundert eine besondere Gattung der Skulptur, nimmt im XV. Jahrhundert nur eine untergeordnete Stelle ein. Nach der Beschreibung zu urteilen, ist nur das Grab des heiligen Savinus im Dom zu Faenza, von Benedetto da Majano, ein Werk höhern Ranges; Vasari III, p. 337 s. (Le M. V, p. 132 und Nota), v. di Ben. da Majano. — Ein hübsches Werk ist die Arca di S. Apollonia im Dom von Brescia, ein Sarkophag mit drei figurenreichen Reliefs, darüber ein Tabernakel mit Figuren und einer Madonna in Lunette. — In der Krypta des Domes (ehemals S. Tommaso) zu Cremona befindet sich das Grab des S. Pietro e Marcellino, angeblich von Ben. Briosco, 1507, — und in S. Lorenzo ebenda dasjenige des S. Mauro (richtiger SS. Mario e Marta), 1482, von dem berühmten Gio. Ant. Omodeo (§ 136), — beide von dem Anonimo di Morelli gerühmt. (Die Reliefs von dem letztern Grabe in neuerer Zeit an die beiden Kanzeln des Domes versetzt.) — Das Gemeinsame aller dieser Arbeiten sind die vom mittelalterlichen Heiligengrab her übernommenen erzählenden Reliefs, in welchen das XV. Jahrhundert sehr redselig ist; von andern Grabmälern unterscheiden sie sich auch durch Abwesenheit der liegenden Statue, indem der Heilige viel eher stehend oder thronend über dem Sarkophag dargestellt sein wird. — An der Arca des hl. Dominikus in dessen Kirche zu Bologna ist der obere Aufsatz eigentlich nur die Umdeutung eines gothischen Ziermotives. — Aus dem beginnenden XVI. Jahrhundert (um 1510) das Grab des hl. Johannes Gualbertus, von Rovezzano, der Absicht nach eine sehr grosse Anlage; von dem was vollendet wurde, sind nur einige Reliefs in den Bargello gerettet; Vasari IV, p. 532 (Le M. VIII, p. 177), v. di Rovezzano. — Das Grab des Gamaliel im Dom von Pisa, unbedeutend. — Das mittelalterliche Motiv, den Sarkophag durch Statuen tragen zu lassen, kommt an diesen Heiligengräbern nirgends mehr vor.

An die Stelle der Heiligkeit waren andere Ideale des Lebens getreten, welche ihre Verherrlichung verlangten. Theologische und praktische Bedenken gegen das Begraben in Kirchen blieben ohne Folgen.

Schon im XIV. Jahrhundert hatte das Grab zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes gedient. Abgesehen von den Gräbern



Fig. 252. Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz.

der Anjou in Neapel: das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, ein grosses politisches Tendenzwerk; Vasari I, p. 395 (Le M. I, p. 330), v. di Giotto; I, p. 434 (Le M. II, p. 5), v. di Agostino e Agnolo; — dann die

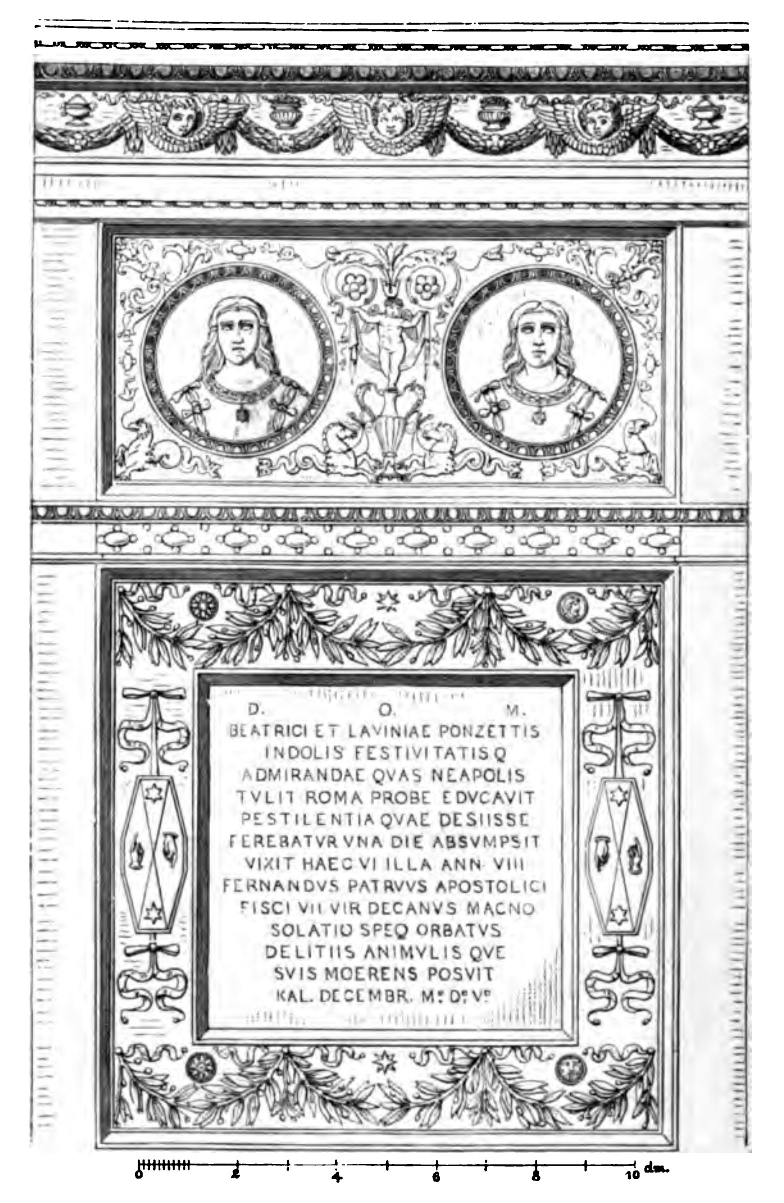


Fig. 253. Grabmal Ponzetti in S. Maria della Pace zu Rom. (Letarouilly.)

bekannte Gruppe von freistehenden gothischen Tabernakeln mit den Gräbern der Herrscherfamilie della Scala in Verona. — Giangaleazzo Visconti (st. 1402) wollte in der Certosa bei Pavia thronend über sieben Stufen dargestellt sein,

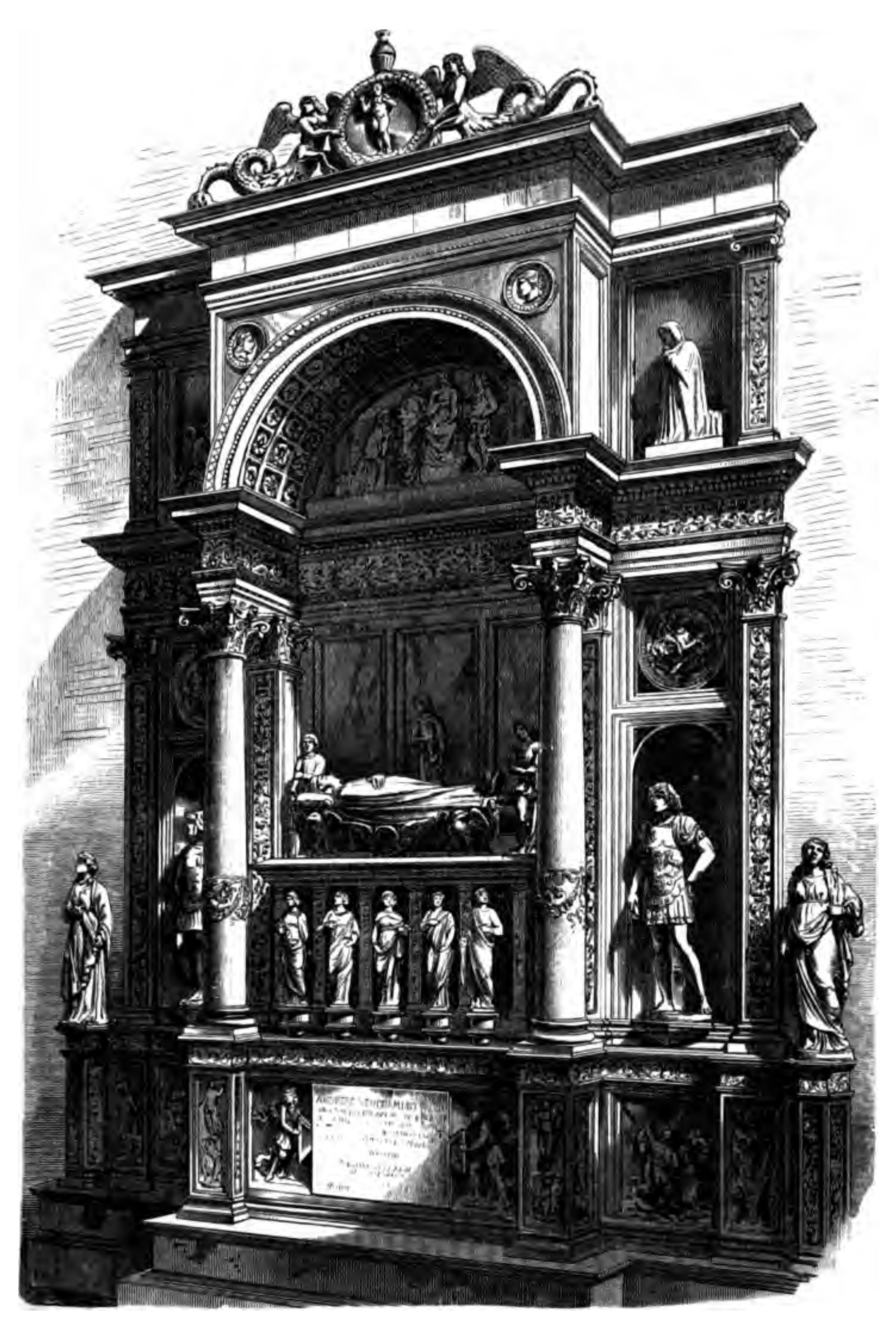


Fig. 254. Grabmal des Dogen A. Vendramin im Chor v. S. Giovanni e Paolo zu Venedig. (Riess nach Photogr.)

rechts ein Grabmal der ersten Frau mit ihren Kindern, links eines der zweiten ebenso: Corio, fol. 286. — Der Typus der Gräber berühmter Juristen, Ärzte, Astrologen zu Florenz im XIV. Jahrhundert heisst monumento rilevato, sepultura rilevata, bei Filippo Villani, vite, p. 19, 26, 45; es ist der frei auf untergestützten Säulen oder Wandkonsolen schwebende Sarkophag gemeint.

Die Städte legten einen wahren Kultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch Fremder an den Tag (Kult. d. Renaiss., III. Aufl. S. 173 ff.), und allen ging Florenz voran, wo der Staat grosse Denkmäler wenigstens zu dekretieren pflegte. Im Jahr 1396 der Beschluss, im Dom für Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada „hohe und prächtige, mit Marmorskulpturen und anderer Zier geschmückte Grabmäler" zu errichten, und zwar, wenn deren Gebeine nicht zu erhalten wären, auch als blosse Kenotaphien. Doch blieb die Sache liegen; 1430 wurde der Beschluss für Dante und Petrarca erneuert und blieb wiederum liegen; Gaye, carteggio I, p. 123.

Es gab eine Art von Anwartschaft, indem man ein Prachtgrab wenigstens im Dom einfarbig an die Wand malen liess, so die noch sichtbaren des Theologen Marsili und des Kardinals Corsini (nach 1405) bereits im Stil der Renaissance, Vasari II, p. 56 (Le M. II, p. 231); v. di Bicci.

Ganz eigentümlich verfuhr man mit den Condottieren. Für den schrecklichen John Hawkwood wurde 1393, als er noch lebte, ein marmornes Prachtgrab beschlossen, wo er begraben werden solle quando morietur; Gaye, carteggio I, p. 536; man begnügte sich aber später doch damit, ihn im Dom durch Paolo Uccello gross zu Pferde in Chiaroscuro an die Wand malen zu lassen, samt einem andern Condottiere Piero Farnese; Vasari II, p. 211 und Nota (Le M. III, p. 94 und Nota), v. di Uccello. Wahrscheinlich musste dieser Farnese 1455 der grossen gemalten Reiterfigur des Nic. da Tolentino (st. 1434) weichen, weche jetzt das Gegenstück zu der des Hawkwood ausmacht; der Staat rühmt sich dabei etwas kühl seiner Gewohnheit gegen verdiente Soldhauptleute: aliquid (sic) ad eorum honorem et gloriam retribuere; Gaye, l. c. p. 562. Laut Fabroni, magni Cosmi vita, Adnot. 52 hätte zu dem Fresko wenigstens ein einfaches Marmorgrab unten in der Kirche gehören sollen, welches fehlt. Beispiel eines bloss gemalten Reiterdenkmals in Siena, Vasari II, p. 110, Nota 2 (Le M. III, p. 20, Nota), v. di Quercia; — desgleichen auf der Piazza zu Lucca, Paul. Jov. Elogia, bei Anlass der Picinino; — ja König Matthias Corvinus von Ungarn war zu Rom als Reiterbild in Fresko gemalt am Campo Fiore, ibid., bei Anlass desselben.

Man hielt in Florenz fortwährend darauf, dass Celebritäten im Dom begraben wurden, wie z. B. Brunellesco, obschon dessen Familiengruft in S. Marco lag; Vasari II, p. 383 s. (Le M. III, p. 239 s.). Allein sein und einiger anderer Denkmäler sind sehr bescheiden.

Bei weitem prächtiger: die Gräber der beiden Staatssekretäre in S. Croce (§ 135), Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (Fig. 241).

In Venedig hatte der Staat bestimmte Kategorien des Denkmalsetzens und machte wenigstens mit dem Reiterbild für seine Condottieren wirklich Ernst. — Altar und Grab der Kapelle Zeno in S. Marco sind der Dank des Staates für das grosse Vermächtnis des Kardinals Gio. Batt. Zeno; Sansovino, Venezia, fol. 32. Sein ganzer Nachlass betrug laut Malipiero 200,000 Dukaten.



Fig. 255. Grab des Dogen Mocenigo in S. Giov. e Paolo zu Venedig. (Riess nach Photogr.)

Fortwährend blieb in Italien das Denkmal die sichtbare Gestalt irgend einer Art von Ruhm; zahlreiche Gräber von Dichtern, Gelehrten, grossen Beamten und Juristen, namhaften Soldaten etc. (Selbst das Prachtgrab einer berühmten Buhlerin; Vasari V, p. 622 (Le M. X, p. 166), v. di Perino.)

Die vergeblichen Verbote der Gräber in Kirchen vgl. § 83. Aus sittlichen und theologischen Gründen ereiferte sich ein spanischer Bischof dagegen, Vespasiano Fiorentino, p. 307; aus sanitarischen Alberti, de re aedific. L. VIII, c. 1, wo er sogar dem Leichenverbrennen das Wort redet.

§ 139.

Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen.

Sehr frühe nehmen auch Reichtum und Rang die Kunst in Anspruch, um an geweihter Städte dem Ruhme gleichzustehen. Namentlich drängt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der steigende Prachtsinn auf eine grosse Verallgemeinerung des Gräberluxus hin.

Schon Petrarca klagt um 1350, dass der Reichtum den Ruhm verdränge; de remediis utriusque fortunae, p. 39: fuere aliquando statuae insignia virtutum, nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur his quae magna gessissent, aut mortem pro republica obiissent . . . ponebantur ingeniosis ac doctis viris . . . nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.

In Padua und in Bologna scheinen die gothischen Professorengräber, auf welche hier wohl auch gestichelt sein könnte, in der Regel durch testamentarische Verfügung des Betreffenden und kaum je durch Staatsbeschluss entstanden zu sein. Aufzählungen bei Mich. Savonarola, Murat. XXIV, Col. 1151 ss., bes. Col. 1165 das prächtige Grab eines Arztes, an welchem seine Ahnen, eine ganze Asclepiadenfamilie, mit verewigt wurden; — und bei Bursellis, annal. Bonon., Murat. XXIII, passim. Letzterer sagt es mehrmals (z. B. Col. 877) ausdrücklich bei Gräbern des XV. Jahrhunderts. — Von den adligen Gräbern versteht es sich von selbst, dass sie Sache der Familie waren. — Wohl aber war das Grabmal des berühmten Juristen Mariano Socino (wovon die Bronzestatue, ein Werk Vecchietta's, sich jetzt im Bargello zu Florenz befindet) eine Stiftung seiner Vaterstadt Siena; Vasari III, p. 79, Nota (Le M. IV, p. 212, Nota), v. di Franc. di Giorgio.

Mit der Zeit wurde es Standessache und von Seiten der Erben oder der betreffenden Korporation etc. Sache der Pflicht, der Ergebenheit, der Höflichkeit, prächtige Denkmäler zu setzen; mancher sorgte testamentarisch für sich, und wer völlig sicher sein wollte, liess das Grabmal bei Lebzeiten anfertigen und selbst aufstellen, wie jener römische Prälat, an dessen Grabe man liest:

Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.

Für die römischen Prälaten war das Prachtgrab wie der Palastbau (§ 8) ein Mittel, wenigstens einen Teil ihres Erbes der Konfiskation zu entziehen. — Als Standessache galt das Prachtgrab gegen 1500 hin auf besonders ängstliche Weise in Neapel; Jovian. Pontan. Charon: „man sei mehr um das Grab als um die Wohnung bemüht etc.“ Sannazaro (Epigrammata, de Vetustino) spottet

eines solchen, der das kümmerlichste Leben führt, aber für seine Grabkapelle spart, früh morgens schon mit Architekten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzieht, sie erst nachmittags todmüde entlässt, und nun über Gesimse, Friese, Säulen etc. schimpft und beständig ändert. „Lass doch die Leute ruhig essen, und wenn du durchaus mit deinem Begräbnis dich abgeben willst, so lass dich an den gemonischen Stufen begraben."

Ein Glückssoldat, Ramazzotto, der sich um 1526 durch Alfonso Lombardi sein Grabmal in S. Michele in Bosco bei Bologna errichten liess, aber viel später anderswo arm und vergessen starb; Vasari V, p. 85 und Nota 1 (Le M. IX, p. 10 und Nota), v. di A. Lombardi. Vgl. § 256. (Über dem Sarg die schlafend lehnende, geharnischte Gestalt; dahinter steigt ein Pfeiler empor mit einer Madonna in kleinerem Massstab.)

§ 140.

Die wichtigsten Gräbertypen.

Die Gräbertypen des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden grösstenteils aufgegeben und die übrig bleibenden im Sinne der Renaissance auf das Schönste umgestaltet.

Sie hatten bei einer oft grossen Schönheit der Ausführung meist bedeutende Übelstände gehabt:

Der auf Konsolen an einer Wand angebrachte Sarkophag (das sepolcro in aria; Sansovino, Venezia, fol. 5, 6 etc., auch sepultura rilevata) hatte zwar den Vorzug, die Kommunikation nicht zu hemmen, allein die darauf liegende Statue blieb entweder unsichtbar oder musste, schräg vorwärts gelehnt, einen sonderbaren Effekt machen.

Varietäten: die bolognesische, mit Statuetten neben und über der Porträtstatue, auch wohl an den Ecken des mit Reliefs geschmückten Sarkophages selbst. —

Die paduanisch-veronesische, mit einem ebenfalls aus der Wand vortretenden, auf Konsolen ruhenden Spitzbogen, welcher über dem Sarkophag schwebt, mit Malereien.

(Die christliche Demut hoher Geistlichen verlangte wenigstens, dass die Leiche in die Erde zu liegen komme, so dass der oben dargestellte Sarkophag ein blosser Scheinsarg wurde; Benedikt XI., st. 1304 zu Perugia, wird in S. Domenico begraben sub terra, sicut ipse mandavit dum adhuc viveret, ne in alto poneretur, sed sub terra, ex magna humilitate quam habebat. Brevis hist. ord. praedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI, Col. 373.)

In Neapel war der Typus des Heiligengrabes, nämlich der von drei oder vier Statuen getragene Sarkophag auch für grosse und fürstliche Personen üblich geworden; über demselben eine Nische mit Baldachin und mit Vorhängen, welche von Engeln weggezogen werden.

Ganz erlöschen in der Renaissance auch diese Typen nicht; sogar der letztgenannte kommt vor.

Den ersten Rang aber nimmt nunmehr derjenige Typus ein, bei welchem der Sarkophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder

weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt; sehr schön vorgebildet in zwei Gräbern aus der Schule der Cosmaten um 1300 (Grabmal Consalvo in S. Maria maggiore, Grabmal Durantis in S. Maria sopra Minerva), wo Engel zu Häupten und Füssen des Verstorbenen das Leichentuch halten: die Nische mit Mosaikgemälden ausgefüllt.

Die Renaissance gibt zunächst dem Sarkophag eine freier bewegte Gestalt, oft voll Anmut und Pracht, mit dem schönsten Pflanzenschmuck; sie erhebt ihn auf Löwenfüssen vom Boden; sie stellt über denselben eine besondere Bahre mit Teppich, auf welcher der Verstorbene liegt. In der portalartigen Nische wird oben entweder ein Rundrelief oder ein Lunettenrelief mit der Halbfigur der Madonna, bisweilen begleitet von Schutzheiligen und Engeln, angebracht; bis tief ins XV. Jahrhundert behauptet sich auch der Vorhang, welchen die auf dem Sarkophag sitzenden oder stehenden Engel (jetzt als nackte Kindergenien) bei Seite schieben oder ziehen; die Pfosten der Nische erhalten bisweilen Statuetten von Tugenden oder Heiligen; bisweilen bleibt auch die Nische über dem Sarkophage frei und das Madonnenrelief kommt erst in einen obern Aufsatz, welcher überdies mit Kandelabern oder Figuren gekrönt wird.

Dies ist diejenige Gräberform, welche vielleicht am meisten zu der langen Dauer des aus Dekoration und Skulptur gemischten Stiles beigetragen hat. Der Zusammenklang freier und bloss halberhabener Gestalten des verschiedensten Massstabes mit einer edelprächtigen Nische und den schönsten Einzelformen der Arabesken war ein Ziel würdig der höchsten Anstrengung. Kein früherer Stil hat eine Aufgabe von diesem Werte aufzuweisen.

Dies der vorherrschende Typus der römischen Prachtgräber vom Ende des XV. Jahrhunderts, zumal derjenigen in S. Maria del Popolo (Fig. 251). Sie müssen uns die Stelle der mit Alt St. Peter untergegangenen (Panvinio, vgl. § 8, p. 287 ss., 361 ss.) vertreten.

Berühmte Vorbilder: das Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz (Fig. 252); (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari III, p. 95 (Le M. IV, p. 218 s.), v. di Ant. Rossellino); der Sarkophag in beiden Exemplaren ausnahmsweise nicht ein Gebilde der Renaissance, sondern Nachbildung eines strengen Porphyrsarkophages auf Piazza della Rotonda zu Rom; —

Die Gräber des Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (letzteres von Desiderio da Settignano) in S. Croce, § 135 (vgl. Fig. 241 S. 279); —

Die Arbeiten des Mino da Fiesole in der Badia zu Florenz.

§ 141.

Nebentypen der Grabmäler.

Auch einfachere Grabanlagen enthalten oft Herrliches, während grosse Prachtarbeiten bisweilen nur einen gothischen Gedanken wiedergeben. Isolierte Gräber, ihrer Natur nach selten, bilden keinen eigenen Typus.

Zu den einfachern Typen gehört der vielleicht von Simone (di Giovanni Ghini?) stammende, wo die Nische nicht als Portal, sondern nur als halbrunde, mit Laubwerk eingefasste Wandvertiefung gegeben ist, in welcher der Sarko-

phag steht; Gräber des Giannozzo Pandolfino (st. 1457) in der Badia zu Florenz, in S. Trinità ebenda (von Giul. da Sangallo?) u. s. w.

Sehr häufig kommen auch blosse Grabtafeln (sog. Memorien) mit Relief und Inschrift vor, und manches dieser Art, wie z. B. die Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509) in S. Maria della Pace zu Rom (Fig. 253), auch einiges in Mailand, gehört zum Besten dieser Zeit.

In Venedig behaupten sich mehrere Elemente des mittelalterlichen Grabes in den Formen des neuen Stiles; der Sarkophag bleibt ein rechtwinkliges Oblongum mit Statuetten an den Ecken oder an der Vorderseite (Grab Vendramin in S. Gio. e Paolo (Fig. 254), Grab Zeno in S. Marco); er ruht auf Statuen von Helden (Dogengrab Mocenigo 1476 in S. Gio. e Paolo, von den Lombardi, mit reichen Zuthaten, Fig. 255, u. a. m.); bei der meist hohen Lage desselben wird statt der liegenden Statue öfter eine stehende, von kriegerischen Pagen oder Tugenden begleitet, darauf angebracht. — Vgl. A. G. Meyer im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1889.

Auch der auf Konsolen schwebende Sarkophag behauptet sich hier wie in Oberitalien überhaupt. (Mailand: schöne Beispiele in S. Maria delle Grazie, das Grabmal Brivio in S. Eustorgio etc.)



Fig. 256. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

Über solchen Sarkophagen in Venedig mehrmals die hölzernen Reiterstatuen von Condottieren.

In Neapel ist das Grab des Kardinal Brancacci (in S. Angelo a Nilo) von Michelozzo und Donatello noch eine fast vollständige Übertragung aus dem dortigen gothischen Typus (§ 140) in den neuen Stil. — Sonst finden sich die verschiedensten Kombinationen an den Gräbern von Kriegern, Staatsmännern und Adligen, welche hier über die Prälatengräber das Übergewicht haben.

Das Höchste, was durch das Bündnis von Dekoration und Skulptur zu-

stande gekommen ist, bleiben immer die beiden Gräber im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom (Fig. 256), von Andrea Sansovino, begonnen 1505; Umdeutung der Nische zu einer Triumphbogenarchitektur mit den schönsten Friesen und Arabesken und mit unvergleichlichen Grabstatuen und Nebenskulpturen.

Das isolierte Grab kommt in Italien nur in einzelnen Beispielen vor; dasjenige Martins V. im Lateran mit Simone (di Giovanni Ghini?) Bronzefigur des Papstes in flachem Relief; — das des Kardinal Zeno in S. Marco zu Venedig, ebenfalls Bronze, mit Statuetten am Sarkophag etc.; — endlich das vom Motiv des Paradebettes ausgehende prachtvolle eherne Grabmal Sixtus IV. in St. Peter von Pollajuolo.

Das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona ist nur noch als Fragment vorhanden (eherne Sphinxe, welche den Sarkophag trugen, von Andrea Riccio).

Ein letztes grosses Werk im Geist der Frührenaissance, wenngleich erst aus dem XVI. Jahrhundert; das Grabmal des 1512 gefallenen französischen Feldherrn Gaston de Foix. Von verschiedenen phantastisch prächtigen Urplänen sind nur Zeichnungen erhalten; nach einem bereits reduzierten Plan des Agostino Busti, genannt Zarabaja, wurde (offenbar von ihm und Gehilfen) das Grabmal in S. Marta zu Mailand ausgeführt, dessen zerstreute Reste sich teils noch in Mailand (Museo archeologico im Kastell), teils in Turin und im South-Kensington-Museum befinden; darunter, in zartester Marmorarbeit, unterhöhlt skulpierte Trophäen und ganze Historien.

§ 142.

Grabmäler des XVI. Jahrhunderts.

Bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts beginnt die oben (§ 137) bezeichnete Absorption der Dekoration auch an den Grabmälern, wenngleich nur allmählich.

Michelangelos Stellung zur Dekoration a. a. O. Von seinen gewiss sehr eigentümlichen Grabmäler-Ideen für Dante (1519) und für das Wunderkind Cecchino Bracci (1544) ist nichts erhalten; das Grab des Marchese di Marignano im Dom von Mailand, seine letzte Komposition dieser Art (1560), ist eine gleichgültige Architektur mit guten Skulpturen des Leone Leoni. (Vasari VII, p. 257, 361, 388, 398 (Le M. XII, p. 260, 357, 391, 401), v. di Michelangelo samt Kommentar.)

Ausser aller Linie stand freilich die grosse Phantasieaufgabe, die das Werk seines Lebens hätte werden sollen, das Grab Julius II. Vgl. darüber Schmarsow im Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen V, S. 63—77. — Über die Gräber der Medici bei S. Lorenzo in Florenz, s. oben § 80.

Diese mediceischen Gräber wirkten bald als Vorbilder, sowohl in Betreff der sehr freien allegorischen Bedeutung der Gestalten als ihres Lehnens auf Sarkophagvoluten.

Unabhängig davon: Prospero Clementi, welcher zwei klagende Figuren zu den Seiten eines Sarkophages oder Denkmals sitzend zu bilden pflegte. (Denkmal Prato in der Crypta des Domes zu Parma, und besonders das einflussreiche Grabmal des 1549 verst. Andreasi in S. Andrea zu Mantua; hier die

beiden Allegorien sitzend neben einer Ara, welche die später so beliebte Urne trägt und an ihrer Vorderseite die Büste des Verstorbenen in runder Vertiefung enthält; am Untersatz ein eherner Schwan.)

Die mit Rafaels „maravigliosa sepultura“ des Agostino Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom (s. Fig. 158, S. 177) inaugurierte Pyramidenform des Grabmals verdankt ihre Entstehung lediglich dem antiquarischen Zuge der Zeit. — Der Nachweis, dass der Entwurf dieses Grabmals auf Rafael, die Ausführung, abzüglich weniger Änderungen unter Alexander VII., auf Lorenzetto zurückgeht, ist kürzlich überzeugend geführt worden von D. Gnoli im Archivio stor. dell' arte II, p. 317 ss. Daselbst auch der Hinweis auf die Vorliebe der Zeit für die Pyramide, die auf Hintergründen der Gemälde sowie in Ant. da Sangallos, Peruzzis u. a. Rekonstruktionen der Gräber des Mausolus, Porsena etc. erscheint. Schon L. B. Alberti hatte unter seinen durchaus nur dem Altertum entlehnten Gräberformen auch die Pyramide aufgeführt, de re aedific. VIII, c. 3.



Fig. 257. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig

An den zum Teil riesigen Gräbern des Jac. Sansovino und seiner Schule in Venedig und Padua hat die Architektur weniger dekoratives Detail als z. B. selbst an seiner Biblioteca. Er teilte ohne Zweifel die Ansicht Michelangelos.

Unter dem Einfluss nordischer Fürstengräber mit symmetrisch knienden Figuren oben entstand das künstlerisch unbedeutende Prunkgrab des Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, von Gio. da Nola.

Die grössten Typen der Zeit von 1540—1580, zum Teil auch der folgenden Barockzeit: der Sarkophag mit grossen darauf, daran, daneben sitzenden, lehnenden oder stehenden Statuen in einer jetzt tiefen, womöglich halbrunden Nische; — und die mit Reliefs überzogene Wandarchitektur mit der sitzenden oder stehenden Porträtstatue in der Mitte.

Auch für die Grabmäler werden nicht bloss Zeichnungen, sondern wie für die Bauten Modelle verlangt, meist aus Holz und Wachs.

Hierüber zahlreiche Aussagen; eine Konkurrenz von Modellen, Vasari III, p. 369, Nota 1 (Le M. V, p. 149, Nota), v. di Verrocchio; — andere Erwähnungen: VI, p. 60 (Le M. X, p. 246), v. di Tribolo; ib. p. 125 (286), v. di Pierino; ib. 144, 164, 165 (302, 318, 319), v. di Bandinelli.

Von profanen Denkmälern kommen Statuen von Fürsten, Reiterstatuen von Feldherrn auf öffentlichen Plätzen vor.

Für die Dekoration sind schon erwähnt: die Basis des Leopardo (§ 136) und die des Bandinelli (§ 137) letztere bestimmt für eine Statue des Giovanni,

Vaters des Herzogs Cosimo I. — Bei der französischen Invasion 1797 untergegangen: die Statuen der Fürsten des Hauses Este zu Ferrara, die der Doria zu Genua.

Charakteristisch für den Geist der Renaissance ist, dass die Bolognesen 1471 ihre neuberichtigte Grenze gegen das Ferraresische hin nicht nach der Weise des Mittelalters mit einem Kreuz oder Kapellchen bezeichneten, sondern mit einer Pyramide, die ihr Wappen trug. Bursellis, ann. Bonon., bei Murat. XXIII, Col. 899.

§ 143.

Der isolierte Altar und die an die Wand angelehnte Ädicula.

Von den reichern Altarformen des Mittelalters hat die Renaissance mehrmals die isolierte oder angelehnte Ädicula auf Säulen schön wiedergegeben, doch in den erhaltenen Beispielen selten mit vollem Aufwand der Mittel.

Die Vorbilder aus der frühern Zeit: in den ältern Basiliken; — aus der gothischen Zeit: in St. Paul und im Lateran zu Rom.

Michelozzos Ädicula in der Annunziata zu Florenz, für das Gnadenbild neben der Thür, von unsicherm Reichtum (ausgeführt von Pagno di Lapo 1448 bis 1452); — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasierten Kassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460—1500) in Alt-St. Peter, welche Panvinius (§ 8) aufzählt, sind alle untergegangen. Ebenso die bei Albertini (de mirabilibus urbis R., L. III, fol. 86 s.) aufgezählten. Vgl. einzelne Skizzen in Grimaldis Codex auf der Bibliot. Barberini in Rom. Der ehemalige Hauptaltar v. S. Maria maggiore (1483) hypothetisch hergestellt bei Letarouilly III, Tab. 311.

Der Hochaltar im Dom von Spello, einfach gut in der Anlage, zierlich und fein in der Ausführung.

Die Ädicula von Erz, als Bedachung einer Bronzegruppe: Kapelle Zeno in S. Marco zu Venedig (Fig. 257).

Von dem Prachthumor, dessen die Renaissance fähig war und der sich hauptsächlich in den Aufsätzen hätte zeigen müssen, gibt kaum ein vorhandenes Denkmal einen Begriff, auch der Tempietto mit dem Volto santo im Dom von Lucca nicht. — Der isolierte Barockaltar § 137.

§ 144.

Der Wandaltar.

In den an die Wand gelehnten Altären hatte, was Italien betrifft, schon zur gothischen Zeit die Malerei das Übergewicht und behauptete dasselbe. Doch erhebt sich auch der aus Marmor und andern plastischen Stoffen gebildete Wandaltar zu einer der höchsten Aufgaben der verbündeten Dekoration und Skulptur. Die Einfassung sowohl der gemalten als der skulpierten Altäre folgt in den reichern Beispielen gerne, aber mit genialer Freiheit, dem Vorbild antiker Prachtthore und Triumphbogen.

Der Norden hielt bekanntlich den Schrein mit geschnitzten Figuren lange fest und wies der Malerei dann bloss die Flügel zu, während sie in Italien das Hauptbild liefern durfte.

Dass in Italien neben den gemalten Altarblättern eine eigene Gattung plastischer Altäre aufkommen konnte, mag wesentlich einer ästhetischen Überzeugung von der besonders hohen Würde der Skulptur seit den Leistungen der pisanischen Schule zuzuschreiben sein.



Fig. 258. Hauptaltar in Fontegiusta zu Siena.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissance sind wohl die glasierten Thonreliefs des Luca della Robbia und seiner Schule, im Dom von Arezzo und in mehrern florentinischen Kirchen (S. Croce, SS. Apostoli etc.), meist mit bescheidener dekorativer Einfassung.

Dann werden bisweilen grosse aus Malerei und bemaltem Stucco, auch wohl gebrannter Erde gemischte Wandtabernakel versucht, z. B. derjenige in S. Domenico zu Perugia, 1459 von dem Florentiner Agostino di Duccio. — Zu Padua, in der Eremitanerkirche zwei solche, zwar ohne Altartische, aber sicher dafür bestimmt, 1511. — Bei der Entschlossenheit dieser Kunstepoche in farbiger Skulptur und Gewölbestuccatur liesse sich wohl eine häufigere Anwendung dieser Zierweise auf die Altäre erwarten.

Der Marmorwandaltar, oft mit den herrlichsten Arabesken in seinen dekorativen Teilen, nimmt die verschiedensten Gestalten an, von dem blossen umrahmten Relief bis zur Triumphbogenform, wobei das mittlere Feld einem besonders verehrten Heiligtum (Sakramenthäuschen, Madonnenbild), oder einer Relieffigur, oder einer Statue gewidmet sein kann. Eine obere Lunette enthält bisweilen ein Relief von höchstem Werte.

Altäre des Mino da Fiesole und seiner Schule, in der Badia zu Florenz, in S. Ambrogio ebenda; in S. Maria del Popolo zu Rom u. s. w.

Im XV. Jahrhundert ist die Skulptur, zumal der Seitenfiguren, in der Regel Hochrelief, doch z. B. auch Freiskulptur an Civitalis St. Regulusaltar im Dom von Lucca, 1484.

Das Meisterwerk des Marinna in Fontegiusta zu Siena (Fig. 258), § 135. — Ebenda im Dom: der Altar Piccolomini, 1485, von Andrea Bregno aus Mailand: eine grosse Nische mit Skulpturen ringsum, in deren Tiefe sich der eigentliche Altar mit einem besondern Prachtaufsatz befindet.

Überhaupt hie und da die Unart eines kleinern Sacellums innerhalb eines grössern, „uno scatolino in un altro scatolino“, vielleicht nach dem Vorbild von Römerbauten der gesunkenen Zeit, wie Porta de' Borsari in Verona (Fenster des Oberbaues). Auch in der italienischen Gothik findet sich dies Einschachteln einer Einrahmungsform in eine ähnliche grössere, z. B. an mehreren Prachtgräbern der Anjouzeit in den Kirchen von Neapel sowie in S. Domenico zu Perugia an dem Grabmal Benedikts XI. († 1304), welches irrig dem Giovanni Pisano zugeschrieben wird.

Besonders edel und mit den schönsten Engeln in den Füllungen neben dem mittlern Bogen: der Altar des Kardinal Borgia, spätern Alexanders VI. in der Sakristei von S. Maria del Popolo zu Rom.

Im Dom von Como Rodari's Marmoraltar (1492), und ein prachtvoller grosser Schnitzaltar, farbig und vergoldet.

Eine Anzahl von reichdekorierten Marmoraltären zu Neapel, besonders in Monteoliveto; hier u. a. die durch ihre Skulpturen berühmten, aber auch in der schönen gemässigten dekorativen Einfassung vorzüglichen Altäre der Florentiner Antonio Rossellino und Benedetto da Majano; dann die späteren des Giovanni da Nola etc. Andere prachtvolle Altäre und Gräber in der marmorreichen Kirche S. Giovanni a Carbonara. Vgl. Vasari V, p. 93 (Le M. IX, p. 19), v. di Michelangelo da Siena, wo es von Neapel heisst: quella città, dove molto si costuma fare le cappelle e le tavole di marmo . . .

In Palermo die Werke der Luganesen Antonio und Domenico Gagini, Importationen des zierlichsten lombardischen Stiles im Geist der Certosa von Pavia: ein reicher Altar in S. Cita; — eine Nische mit Madonnenstatue im Museo; — ein ausserordentlich reiches Weihbecken im Dom u. a. m.

Marmorrahmen um Gemälde, besonders in Venedig, bisweilen reich und schön; als perspektivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur; vgl. Cicerone, II, S. 182.

§ 145.

Der Altar des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert vereinfacht sich auch in den Altären die Dekoration zur blossen architektonischen Einfassung, sei es für eine jetzt lebensgrosse, selbst kolossale Statue oder für ein Altargemälde, letzteres schon oft von bedeutender Grösse.

Erst jetzt begannen die sechs Sacella im Pantheon vorbildlich zu wirken.

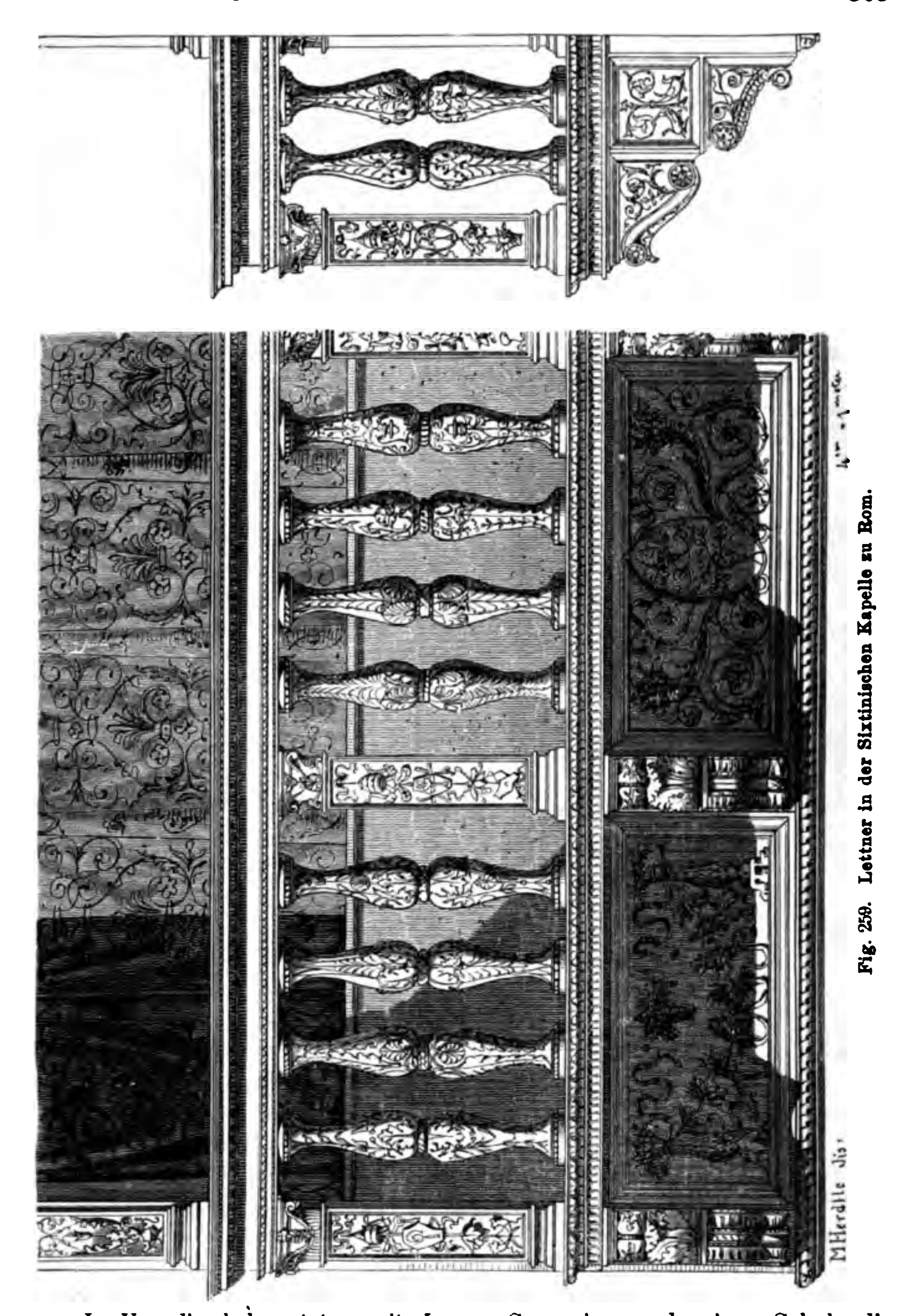


Fig. 259. Lettner in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

In Venedig behaupteten mit Jacopo Sansovino und seiner Schule die lebensgrossen Statuen, einzeln oder zu mehrern an eine ziemlich kalte Architektur verteilt, das Feld neben den ruhmvollsten Gemälden Tizians.

Vielleicht die letzten ganz reich ornamentierten Altäre: die beiden des Mosca im Dom von Orvieto.

Die Altäre in Neu-S. Peter zu Rom, laut Panvinius (§ 8), p. 374: altarium tympana (Giebel) maximis columnis et capitulis corinthiis pulcherrimis fulciuntur; es sind die ersten ganz grossen rein baulichen Einfassungen für Gemälde.

Dem Vasari (VI, p. 345, 363 (Le M. XI, p. 121, 129), v. di Sanmicheli) kommt ein Altar wie der von S. Giorgio in Verona, wo Sims und Giebel sich mit der Mauer biegen, noch als etwas Ausserordentliches vor (es ist derjenige mit dem Gemälde des Paolo); dem Barockstil wurden gebogene Grundpläne später etwas Alltägliches.

Andere versuchten statt dieser Säulenstellungen barocke und reiche, auch farbige Einfassungen von Stucco, selbst mit Hermen u. dergl.; Vasari VII, p. 52 (Le M. XII, p. 87), v. di Daniele da Volterra (welcher seine Kreuzabnahme so umgab); VII, p. 418 (Le M. XIII, p. 12), opere di Primaticcio, in Betreff der Einrahmungen des Pellegrino Tibaldi.

Fig. 260. Kapellenschranke aus S. Petronio zu Bologna.

Das erste ganz kolossale Altarungetüm, und zwar als Idee Pius' V. 1567, Vasari VII, p. 705 s. (Le M. I, p. 50) in seinem eigenen Leben. Pius bestellte bei ihm für das Kloster seines Heimatortes Bosco „nicht ein Bild wie gewöhnlich, sondern eine gewaltige machina in der Art eines Triumphbogens, mit zwei grossen Bildern auf der vordern und auf der Rückseite und mit etwa 30 figurenreichen Historien in kleinern Abteilungen". Bald folgen dann die riesigen Jesuitenaltäre mit mehreren Bildern übereinander.

Freigruppen auf Altären, ohne alle weitere Einfassung: Vasari VI, p. 178 bis 188 (Le M. X. p. 330—339), v. di Bandinelli, dessen Gruppen im Dom, in S. Croce und in der Annunziata zu Florenz. Die Gruppen Andrea Sansovinos (in S. Agostino zu Rom) und Michelangelos (in St. Peter) haben ihre ursprüngliche Umgebung nicht mehr.

Die Mensa des Altares ist in der guten Zeit entweder einfach verziert oder wesentlich der Skulptur überlassen; Bronzewerke Donatellos im Santo zu Padua, Ghibertis Arca des hl. Zenobius im Dom zu Florenz als Altartisch, marmorne Mensa in S. Gregorio zu Rom, alles mit erzählenden Reliefs.

§ 146.

Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine etc.

Ausser Gräbern und Altären wurden Altarschranken, Lettner, Pulte, Kanzeln, Sakristeibrunnen, Weihbecken und in weltlichen Gebäuden die Kamine von der dekorativen Kunst womöglich in weissem Marmor behandelt.

In manchen dieser Werke scheint die schönste denkbare Darstellung der Aufgabe erreicht.

Der herrliche Gesanglettner der sixtinischen Kapelle im Vatikan (Fig. 259); — mehrere Kapellenschranken (Fig. 260) in S. Petronio zu Bologna; — die eine Steinbank der Loggia de' Nobili zu Siena, § 135.

Die Kanzeln, jetzt in der Regel nicht mehr auf mehreren Säulen ruhend, sondern auf einer Stütze, oder hängend an einem Pfeiler oder an einer Wand der Kirche, werden bisweilen zu einer Prachterscheinung höchsten Ranges. Einfach und schön die Lesekanzel im Refektorium der Badia bei Fiesole, von Piero di Cecco, um 1460; — das Höchste die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, mit den berühmten Reliefs (§ 135, Fig. 242, S. 280); — beträchtlich geringer diejenige in S. Maria novella, von Lazzaro d'Andrea — noch recht schön diejenige im Dom zu Lucca, von Matteo Civitali 1498. — (Donatellos eherne Kanzeln in S. Lorenzo sind wesentlich um der Reliefs willen da.)



Fig. 261. Kanzel am Dom zu Perugia.

Aussenkanzeln, gegen die Plätze vor den Kirchen: am Dom von Prato, mit energischer Dekoration und Donatellos Reliefs: — die beiden am Dom von Spoleto von Ambrogio aus Mailand und Pippo d'Antonio aus Florenz (Fig. 117, S. 147, § 70); — diejenige am Dom von Perugia 1439, auf welcher schon 1441 S. Bernardino predigte; Graziani, archiv. stor. XVI, I, p. 442 (Fig. 261). — Die Predigten, für welche solche Kanzeln überhaupt dienten, s. Kult. d. Renaiss., S. 467 ff. — Dieselben haben Deckel oder Schattendächer, die des Innern dagegen nicht. Die Aussenkanzeln gegen grosse Plätze hin dienten nicht bloss der Predigt, sondern auch dem Vorzeigen wichtiger Heiligtümer, die von Prato z. B. der Ausstellung des Gürtels der hl. Jungfrau. Vasari (Le M.) III, p. 255, v. di Donato. Daher wohl der Jubel der Putten am Friese.

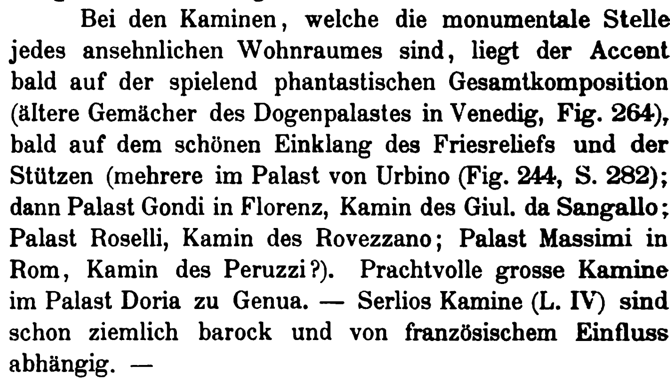
Die Brunnen der Sakristeien und Refektorien, deren Wasser nicht sprang, sondern nur durch Drehen eines Hahnes herausfloss, stellten meist nur verzierte Nischen vor; derjenige des Verrocchio in S. Lorenzo; — das Meisterwerk der Robbia in S. Maria novella (§ 135); — andere in der Certosa bei Florenz, in der Badia bei Fiesole von Francesco di Simone Ferucci (um 1460), im Palast von Urbino, u. a. a. O.

Endlich die Weihbecken, die freiste Phantasieaufgabe der Dekoration und frühe und mit Genialität als solche aufgefasst in den Becken von Siena (1462 von Antonio Federighi) und (einige Jahre früher) Orvieto § 135 (Fig. 262 und 263), wo das Hauptmotiv aller antiken Dekoration, der Dreifuss, schön und eigentümlich wieder belebt auftritt; — andere mit rund oder polygon gebildeter Stütze, oft von grossem Werte, namentlich in den toscanischen Kirchen, im Dom von Pisa u. a. a. O.

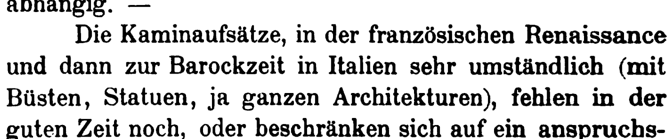
Der marmorne Kandelaber, welchen Alberti (de re aedific. L. VII, c. 13) theoretisch und noch dazu irrig, nämlich aus Vasen konstruiert, scheint nur als flüchtiger Dachzierat vorzukommen; ausserdem wenigstens einmal (Fig. 246) mit höchstem Prachtgeschmack als Fensterstütze; ferner (§ 136) als Prachtgestalt vorgesetzter Säulen an Kirchenportalen. — Noch die gothische Zeit hatte die Osterkerzensäule in Marmor gebildet; jetzt wird diese Aufgabe dem Erz zugewiesen.



Fig. 262. Weihbecken im Dom zu Siena. (Nohl.)



Bei den Kaminen, welche die monumentale Stelle jedes ansehnlichen Wohnraumes sind, liegt der Accent bald auf der spielend phantastischen Gesamtkomposition (ältere Gemächer des Dogenpalastes in Venedig, Fig. 264), bald auf dem schönen Einklang des Friesreliefs und der Stützen (mehrere im Palast von Urbino (Fig. 244, S. 282); dann Palast Gondi in Florenz, Kamin des Giul. da Sangallo; Palast Roselli, Kamin des Rovezzano; Palast Massimi in Rom, Kamin des Peruzzi?). Prachtvolle grosse Kamine im Palast Doria zu Genua. — Serlios Kamine (L. IV) sind schon ziemlich barock und von französischem Einfluss abhängig. —



Die Kaminaufsätze, in der französischen Renaissance und dann zur Barockzeit in Italien sehr umständlich (mit Büsten, Statuen, ja ganzen Architekturen), fehlen in der guten Zeit noch, oder beschränken sich auf ein anspruchslos angebrachtes Freskobild. Vgl. § 169. — Büsten auf Kaminen, anfangs wohl bloss hingestellt als an den sichersten und besten Ort des Zimmers, Vasari III, p. 373 (Le M. V, p. 152), v. di Verrocchio.

§ 146 a.

Die Brunnenverzierung.

Die Verbindung des belebten Wassers mit den Kunstformen der Architektur und Skulptur, ohne Zweifel schon sehr frühe bei den verschiedenen Völkern des Altertums erreicht und als eine der erfreulichsten Aufgaben hochgeschätzt, hat verhältnismässig in Denkmälern und Aufzeichnungen nur sehr wenige Erinnerungen hinterlassen.

Aller Brunnenschmuck ist hinfällig, schon weil selbst bei sorgfältigster Ausführung die Feuchtigkeit die Verbindung der Steine im Laufe der Zeit auflöst und weil der Wasseraufwand wandelbar ist; den bildlichen Zuthaten können Religionswechsel und auch Geschmackswechsel verderblich werden.

Die Ruhe des römischen Reiches gewährte einst der Hauptstadt einen sonst wohl nirgends mehr erhörten Wasserluxus, und auch die Provinzialstädte konnten ihre Mittel dafür reichlich aufwenden. Die Renaissance hatte eine mahnende Erinnerung daran vor Augen in Gestalt von Ruinen der Aquädukte und Thermen. Wie weit sie auch Brunnen der byzantinischen Welt und der islamitischen Paläste und Moscheen gekannt haben mag, bleibt dahingestellt.

Dauernd aus der christlichen Kaiserzeit überliefert der Cantharus, d. h. der fliessende oder sogar springende Quell im Vorhof oder am Eingang einer Kirche, bisweilen mit einem Dach auf Säulen (die hervorragendsten Beispiele bei Holtzinger, die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung, S. 14 ff.). — Vermutliches frühes Verdienst der Klöster im ganzen Abendlande, durch gegenseitige Mitteilung sowohl dessen, was die fortlebende Praxis der Hydraulik als was den etwaigen Schmuck betraf. Neben dem Hauptbrunnen im Haupthofe kommt der in der Nähe des Refektoriums zum Händewaschen vor. (Im Kloster Lobbes an der Sambre war gegen Ende des X. Jahrhunderts das Vorgemach des Refektoriums durch unterirdische Leitung mit einem Brunnen versehen, welcher springend emporquoll über einer obern Schale und dann durch vier Öffnungen derselben in eine untere Schale abfloss; Pertz, Monumenta, Scriptores, Tom. VI, Gesta abbatum Lobiensium, cap. 29). Anderswo musste für denselben Zweck ein blosses Giessfass mit einigen Mündungen genügen, deren jede ihren schliessbaren Hahn, obex, hatte. (So im Kloster Gorze bei Metz; Pertz, a. a. O., vita Johannis Gorziensis, cap. 63, ebenfalls im X. Jahrhundert.)



Fig. 263. Weihbecken im Dom zu Orvieto. (Baldinger nach Photogr.)

Die Becken der Taufkirchen, nicht durch einen Quell, sondern durch hineingeschüttetes Wasser gefüllt, konnten durch ornamentalen oder auch figürlichen Schmuck vorbildlich wirken.

Einfachste Gestalt der Becken: der steinerne Pozzo oder Sodbrunnen, noch heute in vielen Städten von Italien als Hausbrunnen allgebräuchlich und in Venedig das einzige. Seine reichere Kunstform im spätern Mittelalter die eines grossen korinthisierenden Kapitäls, auch wohl mit figürlichen Zuthaten.

Sein Überbau, zum Tragen der Rolle für die Eimerkette, von Schmiedeeisen. (Reiches Beispiel der letztern Art laut Photographie im Palazzo Saracco in Ferrara.)

Der wichtigste grössere Brunnentypus des Spätmittelalters in Italien ist der Stadtbrunnen, dessen Wasser meist mit grossen Opfern erkauft wurde und erst wenn die Stadt das betreffende Quellgebiet in Besitz hatte. Ansehnliche Städte haben bis heute nur Einen dieser Art, welcher bei Tag und Nacht als einziges gutes Trinkwasser heimgesucht wird; künstlerisch meist nur mässig ausgestattet.

Im Norden der gothische Brunnstock mit Röhren, von selbst auf die Formen und auf den bildlichen Schmuck einer Kirchenfiale angewiesen; später oft ausgehend in eine grössere Heiligenstatue. Ausnahme: der 1408 in Zinn gegossene Brunnen beim Rathaus in Braunschweig; drei Schalen übereinander, mit vielfacher Erscheinung des Wassers.

In Italien besitzt noch Viterbo (bei Äneas Sylvius als brunnenreich gerühmt) zwei Brunnstöcke aus gothischer Zeit: Fontana Pianoscarana und Fontana grande, letztere bereits mit zwei oberen Schalen, welche besondere Spritzwasser tragen; das Figürliche beschränkt auf Löwenköpfe.

Siena hat tiefliegende grosse Becken, von welchen nur Fonte gaja des plastischen Schmuckes wegen zu erwähnen sein wird. (Über das sienesische Wasserwesen überhaupt: Milanesi, Documenti, I, p. 247; II, p. 44—52; 76—80; 96 bis 101; 374, 447; III, p. 278, 306. Die Stadt war sehr stolz darauf und hatte es nicht gerne, wenn die Brunnen bei Anwesenheit angesehener Fremden dürftiges Wasser hatten.) Von den mittelalterlichen Brunnen von Florenz fehlen die näheren Kunden. (Das Hauptquellgebiet, der Monte Murello, ist nicht wasserreich.)

In Perugia die berühmte Fontana grande (1274—1280) mit drei Becken; der plastische Schmuck, von pisanischen und florentinischen Meistern, ausser dem Kunstwert wichtig als reichster Beleg dessen, was damals Phantasie, Wissen und Religion mit einem Stadtbrunnen zu verbinden wagten.

Mit dem Eintritt der Renaissance geht die reichere Anwendung des Brunnenwesens mehr auf die Wohnungen und Gärten der Fürsten und Mächtigen über. Als Träger der jetzt vorgeschrittenen Hydraulik sowohl als der künstlerischen Ausstattung treten vorzüglich Florentiner auf. Die Auffindung antiker Schalen, zumal reich gebildeter in Marmor, sowie die frühe Prachtanwendung des neuen Stiles in den oben (§ 146) erwähnten Weihbecken mögen die Zierformen stark beeinflusst haben. Wassergötter und andere Wasserwesen des Altertums, jetzt in die ganze neue Dekoration ohnehin aufgenommen, waren der Brunnensymbolik besonders günstig, sowie auch die lebendigere Tierbildung. Der sehr frei aufgefasste sogenannte Delphin wurde ein Symbol alles Wasserlebens, und aus dem Menschenleben kam hinzu der von der Renaissance neu geschaffene Putto, das nackte Kind.

Einstweilen ist jedoch kaum ein Brunnen des XV. Jahrhunderts in seinem vollen Zusammenhang erhalten und der Nachweis von Abbildungen aus Andachtsbildern, Fresken und Miniaturen bliebe sehr erwünscht.

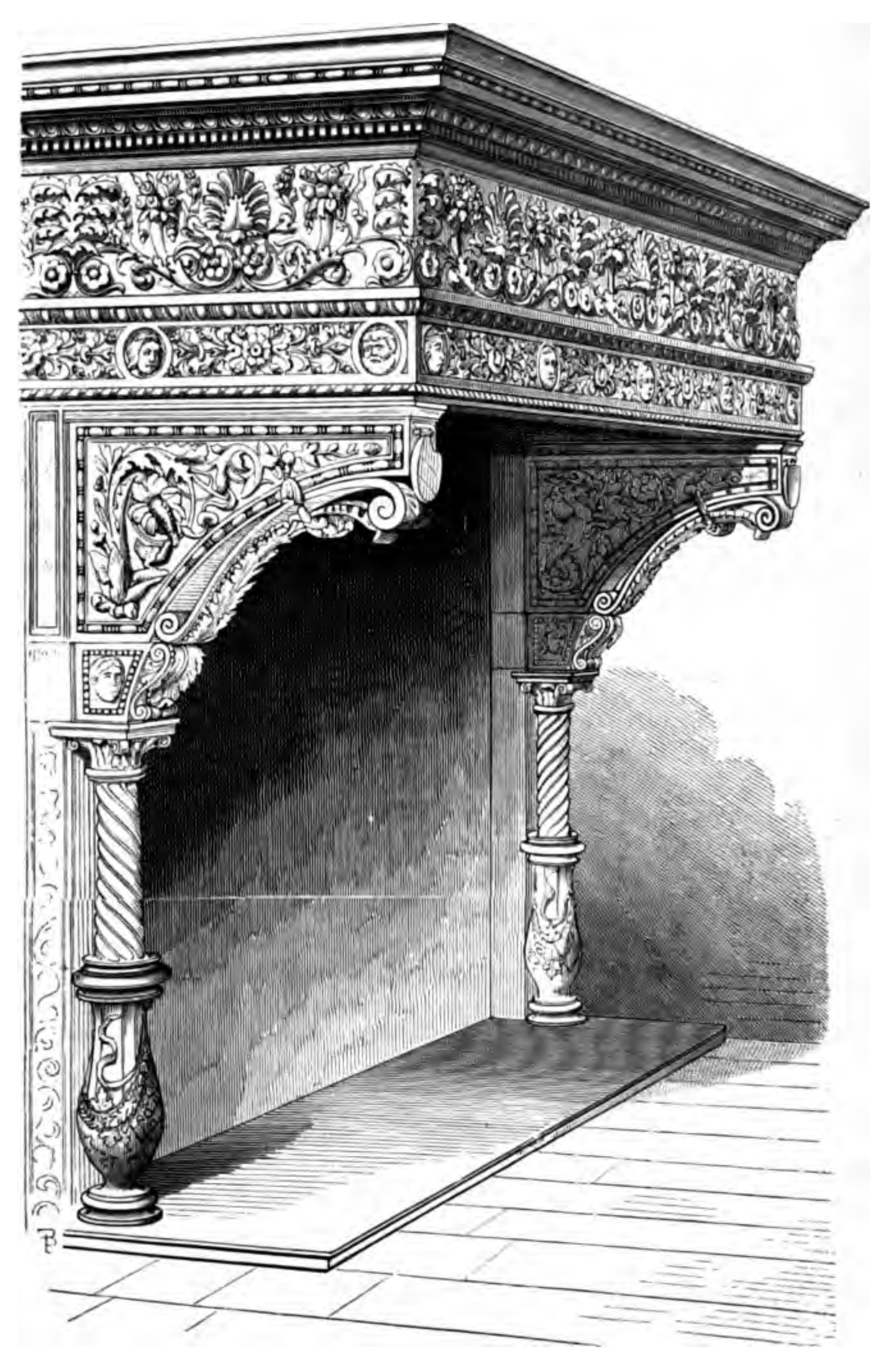


Fig. 264. Kamin im Dogenpalast zu Venedig. (Baldinger nach Phot.)

Für die Hydraulik zahlreiche Angaben und Vorschriften im zehnten Buche des L. B. Alberti de arte aedificatoria. Er verlangt auf einmal sehr viel Zier-

wasser, so schon im neunten Buche für die Gärten „an vielen Orten und unerwartet springende Wässerlein, praerumpant aquulae“ (womit wohl bereits die sog. Vexierwasser gemeint sind). Als Bauratgeber des Papstes Nikolaus V. neben Bernardo (vermutlich B. Rossellino) bei dem grossen geplanten vatikanischen Neubau (§ 115) mag er auch das reichliche Wasserprogramm für einen Garten und zwei Höfe verantworten, „zum Brauch und zur Schau“, wie es die umgebenden „Höhen“ (vertex montis) schwerlich würden geliefert haben.

Der erste im Geist des XV. Jahrh. geschmückte Brunnen (1409—1419) war die Fonte Gaja zu Siena, noch ein Stadtbrunnen, schon 1343 als Tiefbecken angelegt; sie erhielt jetzt einen Mauerrand aus Marmor mit heiligen und allegorischen Reliefs an den Innenseiten; auf der Brustwehr in Freiskulptur zwei (ehemals vier?) Mütter mit je zwei Kindern, sowie auch Löwen und wasserspeiende Wölfinnen (das Wahrzeichen der Stadt), auf welchen Putten ritten; wichtige Schöpfungen des Jacopo della Quercia (Vasari [Le M.] III, p. 26, 27 und Noten, v. di Quercia). Die Reste jetzt im Museum; moderne Wiederholung nur der Reliefs an Ort und Stelle.

Für Cosimo Medici führte dann Michelozzo Leitungen nach den Landsitzen Cafaggiuolo und Careggi und in Assisi diejenige von der Höhe nach S. Maria degli Angeli hin, wo sich eine „schöne und reiche“ Brunnenhalle erhob (Vasari [L. M.] III, p. 280, 281, v. di Michelozzo). In solcher Umgebung wird auch diejenige figürliche Ausstattung entstanden sein, welche auf das übrige Italien Eindruck machte. — Wahrscheinlich von Donatello das meisterlich frei behandelte Marmorbecken der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz; für die Medici arbeitete er ein bewundertes Granitgefäss mit Wasserstrahl, und ein anderes der Art für den Garten der Pazzi, welches noch vorhanden sein soll. Ausserdem aber ist in neuerer Zeit (durch Bode) seine eherne Gruppe der Judith und Holofernes (Loggia de' Lanzi) als ehemalige Brunnengruppe des Pal. Medici erkannt worden; das Wasser quoll aus den Ecken des Weinschlauches und aus den Masken am dreiseitigen Sitz, dessen Reliefs spielender Putten Trunk und Trunkenheit parodieren. (Wahrscheinlich bald nach 1440.)

Nicht mehr vorhanden: der als zierliches Werk gerühmte Marmorbrunnen des Antonio Rossellino im zweiten Hof des Pal. Medici, mit Putten (offenbar in Freiskulptur), welche Delphinen den Rachen zum Speien aufsperrten (Vasari [Le M.] IX, p. 217, v. di Ant. Rossellino).

Ebenfalls florentinisch und von bester Arbeit: im Southkensington-Museum die köstliche Terrakottagruppe zweier Putten mit einem Delphin, Modell für einen Brunnenschmuck.

Von Lorenzo magnifico bei Verrochio für einen Brunnen in Careggi bestellt und erst spät nach Florenz in den Hof des Signorenpalastes gesetzt: der springende Putto mit dem speienden Delphin, in Erz (Vasari [Le M.] V, p. 144, v. di Verrochio).

Florentinische Brunnenkunst in der Ferne: Giuliano da Majano (laut nicht sehr deutlicher Aussage bei Vasari [Le M.] IV, p. 346) baut in Neapel das königliche Lusthaus Poggio reale „mit den schönen Brunnen und Leitungen, welche sich im Hofe befinden. Und für die Stadt und für die Häuser der Edelleute und für die Plätze lieferte er Zeichnungen zu vielen Brunnen, mit schönen und originellen (capricciose) Erfindungen.“

Auf Bestellung des Königs Matthias von Ungarn († 1490) ein Brunnen in Florenz gearbeitet; laut Poliziano:

Tusca manus, Tuscum marmor, Rex Ungarus auctor,
Aureus hoc Ister surgere fonte velit.

Zu Ferrara im Palastgarten des Herzogs Ercole I. ein Brunnen (von florentiner Arbeit?), oben eine Hydra mit sieben, reichliches Wasser spendenden Köpfen, unten eine reich skulpierte Marmorschale. — Auf der Piazza daselbst ein Marmorbrunnen, dessen Leitung wenigstens vielen Aufwand und Änderungen nötig machte (1481—1492).

Relativer Stillstand im ganzen mediceischen Bauwesen seit der ersten Vertreibung des Hauses 1494 bis auf die gesicherte Regierungszeit des 1537 emporgekommenen Herzogs Cosimo I. Doch arbeitete noch 1515 Giov. Francesco Rustici als Brunnenfigur wiederum für einen Hof des Palazzo Medici einen kleinen ehernen Merkur, welcher dem späteren, berühmten des Giov. Bologna sehr ähnlich gewesen sein mag, schwebend über einer Kugel; die Wasserleitung, welche durch die Figur aufwärts ging, brachte dann, sei es diese selbst, sei es nur ein Werkzeug in ihrer Hand zu einer drehenden Bewegung. (Worüber unklar Vasari [Le M.] XII, p. 3, v. di Rustici. Vermutlich war auch die pag. 8 erwähnte eherne „Grazie", welche sich die Brust drückte, eine Brunnenfigur.)

In Rom beginnt der thatsächliche grössere Wasseraufwand mit Sixtus IV. (1472—1484) durch stärkere Speisung und Reinigung der antiken Aqua Virgo, nachdem schon Nikolaus V. (durch die Florentiner L. B. Alberti und Bernardo?) damit einen Anfang gemacht und auf Piazza di Trevi einen Marmorbrunnen mit dem mässigen Schmuck eines päpstlichen und eines Stadtwappens errichtet hatte.

Vor St. Peter entstand spätestens unter Innozenz VIII. ein grosser springender Brunnen von zwei Schalen, mit Bildwerk (lapidibus marmoreis figuratis, Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1993), verbessert oder vollendet unter Alexander VI., „ein Brunnen, wie man ihn in ganz Italien nicht mehr finde"; er war im Atrium hinter dem durch Abbildungen bekannten Cantharus mit dem grossen ehernen Pinienapfel aufgestellt.

Unter Alexander VI. durch Kardinal Lopez auch ein berühmter Brunnen bei S. Maria in Trastevere, bereits unter Teilnahme des Bramante.

Wer an der Kurie Einfluss hatte, scheint schon damals sich für Garten oder Vigne Wasser verschafft zu haben. Bei jener Verstärkung der Acqua di Trevi errichtete ein Curiale Dossi in seinem anstossenden Garten einen Marmorbrunnen, an welchem wenigstens Sprüche alter Weisen eingemeisselt waren. Ein späteres allgemeines Urteil bei Doni, Disegno (ed. Venez. 1549, Fol. 12), nach Erwähnung von Fontänen mit menschlichen und Tierfiguren, Wasserwesen etc.: et chi vuol vedere fontane mirabili, guardi ne' palazzi delle vigne (sic) de' prelati in Roma.

Bei diesen Besitzern hauptsächlich wird man die vielartigen Weisen, einen mässigen Vorrat zur Geltung zu bringen, voraussetzen dürfen, wovon in den Briefen des Annibale Caro (1538) und des Claudio Tolomei (1543) die Rede ist. (Lettere pittoriche, V, p. 29 und p. 91, vgl. § 125.) Das Wasser wird gebraucht strömend, träufelnd, seufzend, in versteckte Thongefässe niederdröhnend, steigend und fallend; ein und dasselbe Wasser muss schäumend stürzen, rieseln, aus Röhren spritzen, als Regen niederfallen und doch auch in der Mitte des

Beckens emporbrodeln; anderes zittert furchtsam, und zwischen hinein melden sich Vexierstrahlen; mit der Zeit werde man auch das Schwitzen, Tauen und Gurgeln nachahmen lernen. — Dazu teils aus eigener Erfindung, teils aus antiken Trümmern und Aussagen an und in den Grotten: Rustica in Tuff, Tropfstein, antike Fragmente, Muscheln, Korallen, Schnecken und eine ganze, dazu passende Vegetation. — Für die beginnende Barockzeit in solchen Dingen vgl. Vasari I, p. 125, Introduzione.

Julius II. (1503—1513) verstärkte nochmals (1509) die Aqua Virgo und führte, auch nach dem Neubau des Vatikans zwei Miglien weit Wasser her, angeblich nur für einen Brunnen im Belvedere, eher aber für den Neubau überhaupt, auch wohl für den grossen hintern Garten. Über die Verbindung berühmter vatikanischer Antiken mit fliessendem Wasser vgl. § 126 samt Anmerkung. — Bramante gedachte all dies im Belvedere und im obern Teil des grossen neuen Hofes (dem spätern Giardino della Pigna) gebrauchte Wasser noch einmal im untern Teil zu einem sehr schönen Brunnen „zu sammeln“. Vasari (Le M.) VII, p. 132, v. di Bramante; der jetzige viel neuer.

Michelangelos Absicht in Betreff der Gruppe des farnesischen Stieres vgl. § 97. — Benützung antiker, auf Urnen lehnender Wassergötter; Nil und Tiber auf dem Kapitol, an der von Michelangelo angegebenen äusseren Doppeltreppe des Palazzo del Senatore. — Auch schon moderne Nachahmung hievon: Vasari (Le M.) X, p. 287, v. di Pierino da Vinci; bald sehr häufig überall.

Für den Brunnenschmuck der rafaelischen Zeit müssen besonders ausgiebig gewesen sein die Gartenanlagen der grossen Villa des Kardinals Giulio de' Medici (§ 119), seither Villa Madama, und zwar weniger in dem Ausgeführten, als in den oft und stark wechselnden Entwürfen, mitgeteilt bei v. Geymüller, Rafaello etc. studiato come architetto. Über den Anteil des Giovanni da Udine (§ 175) vgl. Vasari (Le M.) XI, p. 306, v. di Udine; derselbe soll hier einen kurz vorher in Rom entdeckten antiken Raum mit lauter Meereswesen und Meeressymbolik, den man für ein Heiligtum Neptuns nahm, stark nachgeahmt und doch reichlich überboten haben; ferner ist die Rede von einem marmornen, wasserspeienden Elephantenkopf, sowie von einem Baum- und Felsdickicht mit Wassern, welche aus Stalaktiten etc. flossen, alles bekrönt von einem riesigen Löwenhaupt, umzogen von Frauenhaar und anderen bezüglichen Pflanzen.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts hin erhoben sich dekorative Baukunst und Skulptur, meist schon dem beginnenden Manierismus zugewendet, zu grossen Brunnengebilden sowohl auf öffentlichen Plätzen als in Gärten, auch wenn das verfügbare Wasser kaum dazu im Verhältnis stand. Von der modernen konventionellen Wasserwelt mythologischen, allegorischen und heraldischen Inhalts sind erst hier die vollständigen Darstellungen als erhalten nachzuweisen: göttliche, menschliche und tierische Gebilde, oft ausgehend in Fischschweife. Das Handhaben von Urnen und die Verbindung mit den Speitieren gewährt lebendige Motive und die mehr dekorative Ausführung erspart der Kunst anspruchsvolle Zierlichkeiten, in welchen sie damals sonst nicht immer glücklich war. Aufbau und Profil des Ganzen, Aufeinanderfolge, Schmuck und Grösse der oberen Schalen und

des untern Beckens, auch vermittelt durch Stützfiguren, werden öfter mit grossem Schönheitssinn behandelt: das Wasserspeien wird jetzt in einer Menge von Erfindungen den verschiedensten Wesen anvertraut. Als einfachere Aufgaben stellen sich ein: der Wandbrunnen und die Nische; in Palästen und Gärten jetzt erhaltene Grotten mit Stalaktiten, Stuccaturen und Skulpturen aller Art.

Der bevorzugte Meister Giov. Agnolo Montorsoli (geb. bei Florenz nach 1500, st. 1563, Vasari [Le M.] XII, p. 20, 55), im Stil, wie alle folgenden, von Michelangelo abhängig; Hauptwerke die beiden grossen Stadtbrunnen in Messina, an der Marina und beim Dom; dieser ein dreischaliger Aufbau mit vier Flussgöttern, acht Meerwundern, Delphinen, Masken, Reliefs, oben die Statue des Orion, alles in carrarischem Marmor.

Allerdings vermass sich Bandinelli (Brief an Herzog Cosimo 1550, Lettere pittoriche I, 37) einen Brunnen zu schaffen, der nicht nur diesen, sondern alle, welche die Erde trage und welche einst Römer und Griechen hervorgebracht, übertreffen solle.

In Genua war Montorsoli, als Baumeister auch für Brunnen, durch das Haus Doria beschäftigt. Ein Seeungetüm, für dieses Haus gearbeitet, ging bereits nach Spanien an Kardinal Granvella. (Der Neptun mit Wagen und Seepferden in dem von Adlern umgebenen Becken, im grossen Garten zunächst hinter dem Palast, soll jedoch nicht von Montorsoli, sondern von Taddeo Carlone sein.)

Villa d' Este (§ 124) zu Tivoli, um 1550 unter Pirro Ligorio angelegt, durch unbeschränkte Verfügung über den Teverone ein Vorbild aller Wasserpracht; alle jetzige Einfassung und Skulptur der Brunnen und Grotten erst im Barockstil geschaffen oder überarbeitet; die vielen antiken Statuen, die in der Villa (auch wohl in Verbindung mit den Wassern) standen, im XVIII. Jahrhundert in den Vatikan übertragen.

In der Vigna di Papa Giulio III (1550—1555), vor Porta del Popolo zu Rom, hauptsächlich von Vignola, die Wasserwerke nie völlig ausgeführt; auch in dem tiefliegenden hintern Hof, einem Asyl alles Kühlen, nur das Nympheum in der Mitte vollständig.

Ausserdem von Vignola im wesentlichen herstammend: die Brunnen und Terrassenaufstiege der Villa Lante alla Bagnaja vor Viterbo, — die Wasser der Caprarola, — sowie in Rom der Aufstieg zu den Orti Farnesiani von der grossen Pforte am Forum her, mit Treppen und Grotten in Absätzen.

In anderm Sinne einflussreich wurden damals die Brunnenskulpturen der herzoglichen Villa Castello bei Florenz (so benannt nach einem antiken Wasser-Castellum), welche seit 1546 durch Nic. Pericoli, genannt Tribolo, und dessen Gehilfen entstanden; hier sah man (und sieht man zum Teil noch) Kinderfiguren, u. a. dem antiken Kinde mit der Gans nachgebildet, weibliche Gestalten, die sich das Wasser aus dem Haar wanden, Seewidder und andere Meerwunder, den von Herkules erdrückten Antäus als Speifigur, Kolosse von Berggöttern mit triefendem Bart, auch die schon sonst üblichen Flussgötter mit Urnen, Vexierwasser aller Art, träufelnde Grotten und auch wahre Spielereien. Vasari (Le M.) X, p. 256 ss., v. di Tribolo. Ibid. p. 283 ss., v. di Pie-

rino da Vinci. Ibid. (Le M.) XII, p. 29, v. di Montorsoli. (Von Tropfsteinen, tarteri, schaffte Antonio da Sangallo dem Herzog als Probe eine Saumlast; sein Begleitbrief Gaye, Carteggio, II, p. 344, zeigt, dass die Stalaktiten damals in Rom schon sehr in Übung waren und dass man dabei bestimmte antike Ruinen als Vorbilder nannte.) — Gegenüber der oben aufgezählten Gesamtanlage haben hier die Einzelideen und auch die blossen Einfälle das Übergewicht. Wie weit dies auch von dem Brunnenwesen der übrigen Villen des Cosimo und seiner nächsten Nachfolger gilt, wissen wir nicht näher anzugeben.

Für Schalen sah man sich bereits nach ungeheuren Monolithen um; eine Granitschale von zwölf Braccien aus Elba für den Garten Boboli; Vasari (Le M.) X, p. 278, v. di Tribolo.

In der Folge griff der mächtigste Meister der nachmichelangelesken Plastik, dem man es nie vergessen darf, dass er ein Niederländer war, Giovan Bologna aus Douay (1529—1608) auch in die Brunnenskulptur mit Hauptwerken ein. Sein berühmter schwebender Merkur (Florenz, Museo nazionale) stand einst über einem sprudelnden Becken in der Mitte der Erdgeschosshalle der Villa Medici in Rom; in Bologna vereinigt der Neptunsbrunnen der Piazza (1564) eine vorzügliche Ausführung mit dem schönsten, elastischen Aufbau in ausgewählten Motiven; im Giardino Boboli zu Florenz ragt über dem Brunnen der Insel (1576) der Pfeiler mit den drei grossen Stromgöttern, gekrönt durch den Oceanus, einfach majestätisch wie kein anderes Brunnengebilde von Italien und ganz Abendland.

Auf dem Signorenplatz, mit vielem Aufwand von Erz und Marmor und doch nur von geringer Wirkung, der Neptunsbrunnen des Ammanati. In Rom ist von damaliger florentinischer Kunst die höchst anmutige Fontana delle Tartarughe, ein Werk des Taddeo Landini (1585).

Mit dem Eintritt des eigentlichen Barocco (um 1580) trifft eine nochmalige grossartige Steigerung des römischen Wasseraufwandes zusammen. Sixtus V. (1585—90) führt die Aqua Marcia, jetzt nach ihm Acqua Felice genannt, in die Stadt; unter Paul V. (1605—1621) folgt, zum Teil vom Lago di Bracciano gespeist, die Acqua Paola. Jetzt erst vollendet Rom seinen neuen Bautypus, und der Barocco, in seiner nunmehrigen Verbreitung von hier aus über die Welt, wird in hohem Grade eine Kombination aller vornehmen Architektur mit belebtem Wasser.

III. Kapitel.

Dekoration in Erz.

§ 147.

Die Technik und die grössten Güsse.

Die Dekoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Äusserung des Schönheitssinnes und

echten Luxus der Renaissance, teilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen.

Antike Bronzegegenstände müssen damals noch sehr selten gewesen und kaum je nachgeahmt worden sein. Abgesehen von ehernen Pforten, wie die des Pantheon, ist mir nur Eine hieher zu beziehende Aussage bekannt: Verrochio vollendet 1469 einen ehernen Leuchter a similitudine di certo vaso (Gaye, carteggio I, p. 569 s.), worunter doch nur mit Wahrscheinlichkeit ein antikes Bronzegerät zu verstehen sein mag.

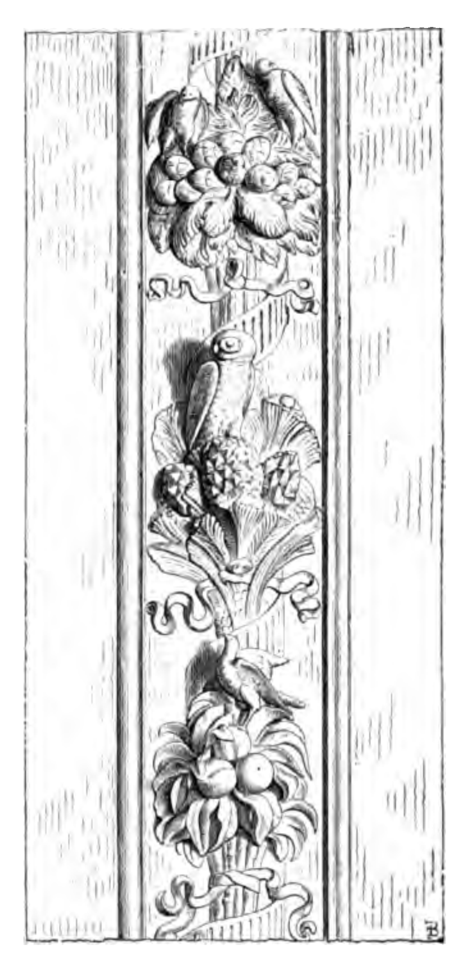


Fig. 265. Von Ghibertis zweiter Thür in Florenz.

Die Technik des Gusses war schon längst eine vollendete, die Gewöhnung durch das Glockengiessen und Kanonengiessen ununterbrochen; der allgemeine Luxus des XV. Jahrhunderts, zumal in reichen Städten Oberitaliens, that das Übrige. In der Cap. Zeno zu S. Marco in Venedig Altar und Grab von Erz; Bronzereliefs und ganze bronzene Wandgräber etc. in Padua, von Donatello, Vellano, Riccio; vgl. auch § 141. Der ohne Zweifel wichtigste eherne Altar in Italien, der grosse Hochaltar des Santo in Padua, ein Werk des Donatello und seiner Gehilfen, wurde später auseinandergenommen und neuerdings, aber wohl schwerlich richtig, wieder aufgebaut. — Die Beschreibung eines grossen bronzenen, vergoldeten Prachtaltars mit silbernen Figuren, 1521—26, in S. Maria della Misericordia zu Bergamo, im Anonimo di Morelli (jetzt verschwunden; laut Vasari IV, p. 151, Nota 1 (Le M. VII, p. 127, Nota), v. di Bramante, hätte man das leuchtende Metall gewählt, weil der betreffende Chor dunkel war). — In Rom sind einige Papstgräber aus Erz: dasjenige Martins V. von Simone (di Giovanni Ghini?), Sixtus IV. und Innozenz VIII. von Ant. Pollajuolo (S. 441).

Doch sind Werke dieser Art, wo das Erz wesentlich den Formen der Marmordekoration folgen muss, bei aller Zierlichkeit nicht das Entscheidende. Am Grabe Sixtus' IV. von prachtvoller Wirkung die abwärts laufenden Voluten des Paradebettes.

§ 148.

Pforten und Gitter.

Dem Erz ursprünglich eigen sind feierliche Pforten und Gitter. In Betreff der erstern folgte die Renaissance nur einem Brauch, welchen das ganze Mittelalter festgehalten hatte.

An den beiden berühmten Pforten Ghibertis (S. Giovanni in Florenz) herrscht durchaus, was die Thürflügel betrifft, die Skulptur. Dagegen sind die Aussenseiten der Pfosten und der Oberschwellen an denselben, sowie auch an der dritten Pforte (mit den Flügeln von Andrea Pisano, die er ebenfalls durch neue ersetzen sollte) hochwichtig als vielleicht frühste Beispiele der mehr naturalistischen Arabeske, des Laubgewindes (§ 134). Und zwar ist es hier speziell eine verklärte Darstellung der bei Kirchenfesten um die Pforten gelegten, unten in Gefässen stehenden Stangen, an welche Laub, Blumen und Früchte angebunden werden (Fig. 265). An der dritten Thür geht der Naturalismus schon beinahe über die erlaubten Grenzen.


Fig. 266. Fackelhalter am Pal. Strozzi. (Nohl.)

Die Thürflügel von St. Peter, gegossen 1433—45 von Filarete, sind in ihren dekorativen Bestandteilen noch ziemlich unfrei; die Rahmen um die Reliefflächen durch Rankenwerk in Spiralen mit zahlreichen kleinen Figurinen dazwischen ausgefüllt. — Donatellos kleine Thürflügel in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz sind nur durch ihre höchst lebendigen Heiligenfiguren bedeutend.

Auch an den ehernen Thüren des Jacopo Sansovino im Chor von S. Marco zu Venedig und des Guglielmo Monaco am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel herrscht durchaus das Relief über die Dekoration vor. — Anfang des Barockstils an den Pforten des Domes zu Pisa, von Gio. da Bologna. — Älter, aber nicht bedeutend, die ehernen Thüren der Krypta des Domes von Neapel, von Tommaso Malvito, zwischen 1497 und 1507.

Die auffallend geringe Zahl solcher Pforten erklärt sich u. a. durch die Seltenheit vollendeter Fassaden, § 69. Umsonst entwarf Donatello eine Thür für das Baptisterium von Siena (Vasari II, p. 414 s. (Le M. III, p. 259 s.), v. di Donatello; Milanesi II, p. 297). Ganz einfache eherne Thüren übergehen wir. — Laut Malipiero (Archiv. stor. VII, I, p. 339) nahm Karl VIII. 1495 eherne Thüren aus dem Kastell von Neapel und sandte sie als Siegeszeichen nach Frankreich. Das schönste eherne Gitter im Dom von Prato (Cap. della Cintola), von dem Florentiner Bruno di Ser Lapo, 1444, mit anmutiger Umdeutung gothischer Motive; zierliches Rankenwerk und Figürchen, als Bekrönung Palmetten und Kandelaber (1461 von Pasquino di Matteo aus Montepulciano). — Über das bronzene Strickgeflecht oberhalb des mediceischen Sarkophages in S. Lorenzo zu Florenz eine echt naturalistische Bewunderung bei Vasari III, p. 362 (Le M. V, p. 143), v. di Verrocchio. — Über die Bronzegitter des Sienesen Antonio Ormanni am Eingang der Libreria

und an der Durchsicht in die Unterkirche im Dom von Siena, sowie in S. Agostino, Milanesi II, p. 458; Vasari III, p. 518 (Le M. V, p. 285), im Comment. zu v. di Pinturicchio, und III. p. 688, Nota 1 (Le M. VI, p. 141, Nota), v. di Signorelli. — Über das Gitter und die Kandelaber an Sansovinos Altar in S. Spirito zu Florenz, Vasari IV, p. 512 (Le M. VIII, p. 164), v. di Andrea Sansovino. — Die Gitter für die Antoniuskapelle im Santo zu Padua, bereits geformt von dem vortrefflichen Dekorator Tiziano Minio, blieben durch dessen Tod





Fig. 267. Kandelaber zu Venedig.



Fig. 268. Fahnenhalter zu Venedig.

(1552) unausgeführt; Scardeonius, ap. Graev. thesaur. VI, III, Col. 428. Die Stuccaturen derselben Kapelle s. § 177.

Ein gleichmässig geltendes ästhetisches Gesetz wird sich in diesen Arbeiten kaum nachweisen lassen, indem die einen mehr herb architektonisch, die andern mehr spielend dekorativ verfahren. Massenweise sind eherne Gitter, Schranken etc. erst aus der Barockzeit vorhanden.

Die Gitter aus geschmiedetem Eisen', in der gothischen Zeit bisweilen trefflich und in ihrer Weise vollkommen (das beste vielleicht in der Sakristei von S. Croce in Florenz; ein anderes berühmtes im Dom von Orvieto 1337, vgl. Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 111 und Doc. 35; andere

erwähnt bei Milanesi I, p. 309, II, p. 13, 14, 163) wollen zu der Formenwelt der Renaissance ungleich weniger passen. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war für Eisenzierrath ein gew. Gio. Batt. Cerabalia berühmt (Lomazzo, p. 423), ob insbesondere für Gitter, wird nicht gesagt.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts war in Florenz Niccolò Grosso, genannt Caparra, eine Spezialität für die eisernen Fahnen- und Fackelhalter am Erd-



Fig. 269. Wahlurne zu Padua. (Herdtle.) Fig. 270. Ciborium des Domes zu Siena.

geschoss der Paläste; von ihm sind auch die berühmten Laternen am Pal. Strozzi (Fig. 266). Lorenzo magnifico wollte sogar Arbeiten des Grosso als Geschenke ins Ausland schicken. Vasari IV, p. 445 ss. (Le M. VIII, p. 118 ss.), v. di Cronaca. Diese energischen, edeln und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rusticapalast.

§ 149.

Leuchter und verschiedene Gegenstände.

Der bronzene Stehleuchter der Renaissance ist von dem antiken sowohl als von dem mittelalterlichen unabhängig; sein Sinn ist eher der eines in die Bedingungen des Erzes übertragenen antiken Marmorkandelabers.

Seitdem die Bronzeleuchter zumal aus Pompeji massenweise vorhanden sind, kann hierüber kein Zweifel herrschen. Es fehlt ihnen durchaus die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, mit Einem Wort das Gewichtige, dessen der Altarleuchter schon als Träger einer schweren Kerze (nicht bloss einer Lampe) bedarf.

Auf den Marmorkandelaber (§ 146) als Vorbild weist auch das bisweilen üppige Laubwerk und die Ausfüllung solcher Teile hin, welche beim antiken



Fig. 271. Fahnen- oder Fackelhalter zu Siena.



Fig. 272. Thürklopfer von Bologna. (Nohl.)

Bronzekandelaber offen und durchsichtig bleiben, z. B. der Raum zwischen den hier äusserst kräftig gebildeten Tierfüssen.

Die vorzüglichsten Leuchter sowohl für Altarkerzen als für grössere: mehrere in der Certosa bei Pavia, auch in einigen venezianischen Kirchen, z. B. alla Salute. Sodann der grosse Osterkerzenleuchter des Andrea Riccio im Santo zu Padua, 1507—1516, von ausserordentlichem Reichtum an Reliefs, Eckfiguren und Zierat jeder Art, und von schönstem Geschmack in allen Details; nur hat das Ganze zu viele Teile im Verhältnis zur Grösse, was auch von dem Osterkerzenleuchter des Bresciano in der Salute zu Venedig gilt (Fig. 267). — Verzierte Leuchter, Lichtstöcke, Mörser, Behälter etc. in South-Kensington-Museum.

Anderes s. unten bei Anlass der Goldschmiedekunst.

Der allgemein verbreitete monumentale Prachtsinn wies dem Erzguss viele Gegenstände zu, welche sonst aus Stein oder Eisen und in weniger edeln Formen wären gebildet worden.

Die bronzene reichverzierte Basis einer antiken ehernen Statue in den Uffizien, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano (§ 135).

Die Halter für die Fahnenmasten auf dem Markusplatz zu Venedig, von Alessandro Leopardo (§ 136), vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe (Fig. 268).

Eine eherne Wahlurne in Padua (Fig. 269).

Die schlanken, originell-prächtigen Altartabernakel im Dom zu Siena (1465—1472) von Vecchietta und in der Kirche Fontegiusta von Lorenzo Marinna (Fig. 270).

Über die etwas frühern Arbeiten des Gio. di Turino in Siena (st. um 1454), das Thürchen einer Balustrade, ein Weihbecken, ein Tabernakel etc. Vasari III, p. 305 (Le M. V, p. 105 ss.) im Comment. zu v. di Ant. Pollajuolo. Vgl. § 181.

Michelangelos Ciborium für S. Maria degli Angeli zu Rom, zu Vasaris Zeit schon grösstenteils im Guss fertig, scheint nicht mehr vorhanden zu sein.

Über die Leuchter und den Tabernakel des Girol. Lombardi müssen wir auf Vasari VI, p. 480, Nota 3 (Le M. XI, p. 241 und Nota), v. di Garofalo verweisen.

Die ehernen Thürringe und Haken am Pal. del Magnifico zu Siena (Fig. 271), von Giacomo Cozzarelli (um 1500), der auch schöne Konsolen für Engelfiguren im Dom goss; Milanesi III, p. 28. — Etwas später arbeitete daselbst in ähnlichen Gegenständen Carlo d' Andrea und dessen Sohn Giovanni, ibid. p. 68. — Kleine bronzene Weihbecken in Fontegiusta, von Giovanni delle Bombarde, 1480, und im Dom (Sakristei), von Gio. di Turino, letzteres emailliert und auf einen Engel gestützt. — Die Thürklopfer in Bologna sind fast alle spätern Ursprungs (Fig. 272).

Von den ehernen (und vollends, bei Paul II., silbernen) Kühlvasen, Kohlenbecken u. dgl. Geräten, von welchen besonders Benvenuto Cellini spricht, ist nichts Erhebliches erhalten. — Wo die am schönsten verzierten Glocken und Kanonen sich befinden, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Bronzegeräte mit eingelegter Arbeit, all' azimina, in venezianischen Häusern; Sansovino, Venezia, fol. 142.

Von den zwei ehernen Cisternenmündungen im Hof des Dogenpalastes (1556 und 1559) kann besonders die eine mit üppigem figürlichem Schmuck vielleicht eine nahe Idee von Benvenutos untergegangenen Arbeiten geben.

IV. Kapitel.

Arbeiten in Holz.

§ 150.

Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert.

Die Verzierung hölzerner Wandbekleidungen, Sitze und Geräte hatte im Mittelalter hauptsächlich in Bemalung und Vergoldung bestanden. Ein höherer dekorativer Stil konnte erst beginnen, als sich auch die Holzarbeit rein auf die plastische Form und daneben auf das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe (Intarsia) verliess.

Wenn selbst die Marmorskulptur der pisanischen Schule noch bisweilen polychromatisch war, und wenn im Norden der hölzerne geschnitzte Schrein bis spät in reichen Farben prangte, so darf es nicht befremden, dass z. B. in Siena noch 1370 ein Holzleuchter, 1375 ein Stimmzettelkasten, 1380 ein Reliquienschrein und 1412 ein Sakristeischrank, sowie ein ganzes grosses Chorstuhlwerk (s. unten) mit Bemalung vorkommen; Milanesi I, p. 29, 31, 46. Giotto hatte ja die Sakristeischränke von S. Croce in Florenz mit seinen berühmten Täfelchen (Leben Christi und des hl. Franz) geschmückt. — Auch der Archivschrank, den die Florentiner 1354 mit 22 Goldgulden bezahlten, war wohl ein farbiges Prachtwerk; Gaye, carteggio I, p. 507.

Die rein plastische Ausbildung des einrahmenden Elementes konnte sich erst vollziehen, als vor allem die Flächen nicht mehr der Malerei, sondern dem gedämpftern Vortrag der Intarsia gehörten, mit welchem nun die geschnitzten Teile ein harmonisches Ganzes ausmachen sollten.

Die letzte Werkstatt, aus welcher bemalte Holzarbeit jeder Gattung in grosser Menge hervorging, die des Neri de' Bicci, vgl. Vasari II, p. 85 (Le M. II, p. 256), Comment. zu v. di Lor. Bicci.



Fig. 273. Chorstuhl von Orvieto. (Nohl.)

Die Intarsia ist eine jüngere Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei. Sie setzt, wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus.

Eine frühe Stätte derselben war in Orvieto, dessen Mosaikfassade auch dem Holzmosaik rufen mochte. Die frühsten bekannten Arbeiter aber, welche

1331 das Stuhlwerk des Chores mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Bux, Nussholz und Albuccio versahen, waren fast lauter Sienesen, und ebenso der damalige Dombaumeister Giov. Ammanati, welcher die Vorzeichnung angab; (Della Valle) storia del duomo di Orvieto, p. 109 und Doc. 31. Vgl. Milanesi I, p. 199. — Dazwischen kommen jedoch wieder bemalte Arbeiten, und zwar in Siena selbst, wo das bereits berühmte Stuhlwerk des Domchors von 1259 (l. c. p. 139) einem seither ebenfalls verschwundenen spätern, 1363—1397, weichen musste (l. c. p. 328 ss.). Dasselbe war reich figuriert und noch grössernteils oder ganz bemalt, auch vergoldet; von Intarsia wird nichts gemeldet. Es mag das letzte gothische Stuhlwerk höhern Ranges gewesen sein. — Auf der Schwelle zum neuern Stil steht dann das jetzige Stuhlwerk im Dom von Orvieto, von dem Sienesen Pietro di Minella (in Arbeit vor 1433), mit sehr vollkommen behandelter Intarsia im Figürlichen sowohl als im Ornament (Fig. 273).

Noch um die Zeit des Anfanges der Renaissance finden sich in Einem sienesischen Meister, Domenico di Niccolò, die drei verwandten Künste beisammen: Intarsia, Glasmalerei (oder wenigstens Glaserei) und figuriertes Bodenmosaik; Milanesi II, p. 238 s.

§ 151.

Stellung der Intarsia.

Im XV. Jahrhundert ist die Intarsia namentlich der Stuhlwerke anerkannt der wichtigste Teil der Dekoration in Holz und bestimmt den Ruhm des Holzarbeiters. Ausser heiligen Gestalten und Geschichten vertraut ihr die Renaissance zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an: die Intarsien stellen teils möglichst schöne freie Ornamente dar, teils Ansichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes (§ 63) betrachtet werden müssen. Als eigentliches Gewerbe trotz hoher Preise niemals gewinnbringend, fiel diese Kunstgattung mit der Zeit besonders Ordensleuten anheim.

Über die Intarsia im allgemeinen und über die farbige Beizung der Hölzer insbesondere Vasari I, p. 202 (Le M. I, p. 178), Introduzione, wo jedoch schon etwas abschätzig davon geredet wird.

Die berühmtesten Meister im XV. Jahrhundert: Domenico di Niccolò von Siena, Giuliano und Benedetto da Majano, Francione, Giuliano da Sangallo u. a. — Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren u. a. Holzdekoratoren (Fabroni, vgl. § 135).

Dann um 1500 und später: Gio. und Ant. Barili, Baccio d' Agnolo, die florentinische Familie Tasso; — in Oberitalien die Lendenara, eigentl. Canozzi (vgl. Caffi, Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi, im Politecnico XIX); Fra Giovanni da Verona (vgl. Franco, di fra Giov. da Ver. e delle sue opere, Verona 1863); Fra Damiano da Bergamo, Schüler eines schiavonischen Mönches in Venedig; Fra Vincenzo da Verona; Fra Raffaele da Brescia.

In der Zeit der beginnenden Ausartung: Baccio d'Agnolos Söhne Giuliano und Domenico; Bartol. Negroni, genannt Riccio (über welchen Näheres Vasari VI, p. 414 s. (Le M. XI, p. 171), im Comment. zu v. di Sodoma).

In Siena gab seit 1421 der genannte Domenico di Niccolò Lehrlingen Unterricht in dieser Kunst mit Auftrag und Unterstützung des Staates; Milanesi II, p. 103; aber 1446 klagt er, dieselbe trage wenig ein und fast niemand habe dabei aushalten wollen, ib. p. 237 (und Gaye I, p. 155); zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm darob geworden, Mil. II, p. 287. (Supplik eines andern armen alten Holzdekorators vom Jahr 1521, ib. III, p. 75.)

Die Intarsia konnte in der That am besten von Mönchen mit völlig gesicherter Existenz betrieben werden, und zwar waren es vorzüglich Olivetaner.

In Florenz haben zwei Stadtpfeifer ihre viele Musse auf diese Kunst gewandt; Vasari III, p. 344 s. (Le M. V, p. 138), v. di Ben. da Majano.

Da es sich wesentlich um den Grad der Feinheit in der Ausführung handelte, liessen die Besteller sich von den Meistern Proben einsenden; so 1444 die Orvietaner; Della Valle, duomo di Orv., Doc. 67.

Für figürliche Darstellungen befolgten die Intarsiatoren nicht selten Compositionen von andern; so der in seiner Art grosse Fra Damiano die Zeichnungen des Bernardo Zenale, des Troso von Monza, des Bramantino u. a. für die Chorstühle von S. Domenico in Bergamo (Anonimo di Morelli) (jetzt in S. Bartolommeo); auch von seinem berühmten Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna mit dem unendlichen Reichtum von Historien wird man Ähnliches voraussetzen dürfen. Er arbeitete



Fig. 274. Chorstuhl aus S. Maria in Organo zu Verona. (Ohne die Decke.)

sonst sogar noch nach Zeichnungen des Salviati (Vasari VII, p. 16 (Le M. XII, p. 56), v. di S.) und des Vignola (ibid. 105, 131 s.), v. di T. Zucchero). Zwei seiner Schüler reproduzierten am Stuhlwerk von S. Maria maggiore in Bergamo Kompositionen des Lorenzo Lotto (Anonimo di Morelli). — Für S. Agostino in Perugia soll Perugino dem Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk überhaupt vorgezeichnet haben; Vasari III, p. 605 (Le M. VI, p. 62), Comment. zu v. di Perugino.

§ 152.

Die Intarsia nach Gegenständen.

Als Frühstes gelten, obwohl nur mit beschränktem Rechte, solche Intarsien an Stuhlwerken und Kirchenschränken, welche bauliche Ansichten darstellen.

Vasari I, p. 202 s. (Le M. I, p. 179), Introduz. Er meint, die Perspektiven von Gebäuden seien das Frühste gewesen, weil sie vermöge der vorherrschenden Geradlinigkeit am leichtesten in Holz darzustellen seien. Allein die Kunst beginnt überhaupt nicht immer mit dem technisch Leichtesten, und das Stuhlwerk von Orvieto mit seinen sehr schön ausgeführten Halbfiguren widerlegt ihn. Wahr ist nur, dass die nichtfigurierten Intarsien im XV. Jahrhundert im ganzen das Übergewicht haben und dass die ganz grossen Unternehmungen von reichfigurierten erst um 1500 beginnen.



Fig. 275. Chorstuhl im Dom zu Pisa. (Nohl.)

Dann soll Brunellesco, der Gründer der Perspektivik, die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben; II, p. 333 (Le M. III, p. 197), v. di Brunellesco und oben § 32 a. Der dicke Holzarbeiter, der in der bekannten Novelle sein Opfer wird, hiess Manetto Ammanatini.

Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten ganz oder überwiegend perspektivischer Art sind die Intarsien der Stuhlwerke im Dom von Siena (1503, von Fra Giovanni da Verona), — an den Thüren der von Rafael gemalten Zimmer im Vatikan (von Fra Giovanni, die geschnitzten Teile von Gian Barile), — in der Sakristei von S. Marco zu Venedig (1520 u. f. von Antonio und Paolo da Mantova, Fra Vincenzo da Verona u. a., wo die Wunder des hl. Markus wesentlich als Staffage grosser Stadtansichten dienen), — in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua, — in S. Maria in Organo zu Verona (1499, von Fra Giovanni, Fig. 274) — und ganz besonders in S. Giovanni zu Parma (von Zucchi und Testa); auch in einer Kapelle von S. Petronio zu Bologna, aus S. Micchele in Bosco, Treffliches (von Fra Raffaele da Brescia 1521); — ebenso in S. Giovanni in Monte ebenda (1517—21, von Paolo Sacca).

Von Giuliano und Antonio da Sangallo (s. deren Leben Vasari IV, p. 268 und Nota, nebst Comment. p. 295 ss.; [Le M. VII, p. 209 s. und Nota, nebst Comment. p. 230 ss.]) sind wohl keine Intarsien mehr erhalten. — Die Camera della Segnatura hatte anfangs ringsum unter den Fresken ein Getäfel mit perspektivischen Intarsien, von Fra Giovanni wie die Thüren; Vasari IV, p. 337 s.

(Le M. VIII, p. 20), v. di Raffaello; V., p. 622 s. (Le M. X, 166 s.), v. di Perino. Über diesen Meister überhaupt: V., p. 310 ss. (Le M. IX, p. 196 ss. und Note), v. di Fra Giocondo. — Ebenfalls untergegangen: die ganze reiche Ausstattung von S. Elena zu Venedig, die Sakristeischränke und die Chorstühle, deren Intarsien von Fra Sebastiano da Rovigno um 1480, nicht weniger als 34 Ansichten berühmter Städte enthielten; Sansovino, Venezia, fol. 76. — Auch das berühmte Stuhlwerk im Chor des Santo zu Padua, von den Brüdern Lendenara, über welches schon im XV. Jahrhundert eigene Schriften erschienen, ist nicht mehr vorhanden; vgl. Selvaticos Note zu Vasari III, p. 404 (Le M. V, p. 175), v. di Mantegna.

Am nächsten hängen hiemit zusammen die Innenansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräten, Büchern, Musikinstrumenten u. s. w.

Sie kommen nicht bloss an Schrankthüren vor, sondern auch an Chorstühlen, zumal am untern Teil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühsten Stillleben der modernen Kunst, oft mit Verlangen nach Illusion und doch noch von einer gewissen Idealität des Stiles.

Sodann werden bisweilen die Hauptfelder mit dem allerschönsten, auf das Wohlgefälligste im Raum verteilten Arabeskenwerk geschmückt.

Das Beste in Florenz: das Getäfel der Sakristei von S. Croce, und zwar hier nicht die Mittelfelder, sondern die einfassenden Teile; — sodann das Chorstuhlwerk in S. Maria novella in seinen obern Teilen, ein frühes und ausgezeichnetes Werk von Baccio d'Agnolo (§ 92); — zu Venedig das Getäfel im Chor von S. Marco; — zu Verona die untern Teile der Rücklehnen in S. Maria in Organo (vgl. Fig. 274); — zu Mailand die Chorstühle in S. Maria delle Grazie, 1470 (vgl. Arch. stor. dell' arte VI, p. 236).



Fig. 276. Chorstühle aus S. Giovanni in Parma. (Nohl.)

Endlich genossen natürlich die figurierten Intarsien, bisweilen ganze grosse Reihen von Historien und rings um den ganzen Chor laufende Friese, den grössten Ruhm (§ 151).

Im Figürlichen zeichnete sich von den Meistern der Renaissance zuerst Domenico di Niccolò in hohem Grade aus mit seinen Intarsien in der obern Kapelle des Pal. pubblico zu Siena. — Dann die Florentiner Giuliano und Benedetto da Majano; Giulianos Priesterstuhl, d. h. der ehemalige, nicht der

jetzige, neben dem Hochaltar des Domes von Pisa; — seine Thür im Audienzsaal des Pal. vecchio zu Florenz, wobei ihm sein Bruder Benedetto und Francione (§ 59) halfen, mit den Bildnissen Dantes und Petrarcas. — Benedetto machte Truhen mit Intarsia für König Matthias Corvinus von Ungarn, welche wie seine meisten übrigen Holzarbeiten untergegangen sind. Vasari II, p. 468 s. (Le M. IV, p. 2 ss.), v. di Giuliano da Majano, III, p. 334 ss. (Le M. V, p. 128 ss.), v. di Benedetto da M. — Mehrere Intarsiatoren machten damals ihr Geschäft in Ungarn. — Figurierte Intarsien am Chorstuhlwerk der Kirche zu Pienza rühmt Pius II. (Comment. L. IX, p. 431). — Antonio Barile von Siena, der das jetzt untergegangene Stuhlwerk der Certosa von Maggiano teils mit Perspektiven, teils mit Figuren schmückte, durfte sich irgendwo in einer Intarsia selber porträtieren und seinen Namen und die Worte beifügen: caelo, non penicillo excussi 1502, indem seine Arbeit wie gemalt aussah. — Sein Neffe Giovanni Barile, der ihm in Maggiano half, ist dagegen mehr durch die geschnitzten Teile berühmt; Milanesi II, p. 398, III, p. 52, 74 und Vasari IV, p. 415 (Le M. VIII, p. 93 s.) in den Nachträgen zu v. di Raffaello, wo die Arbeiten beider Barili verzeichnet sind.

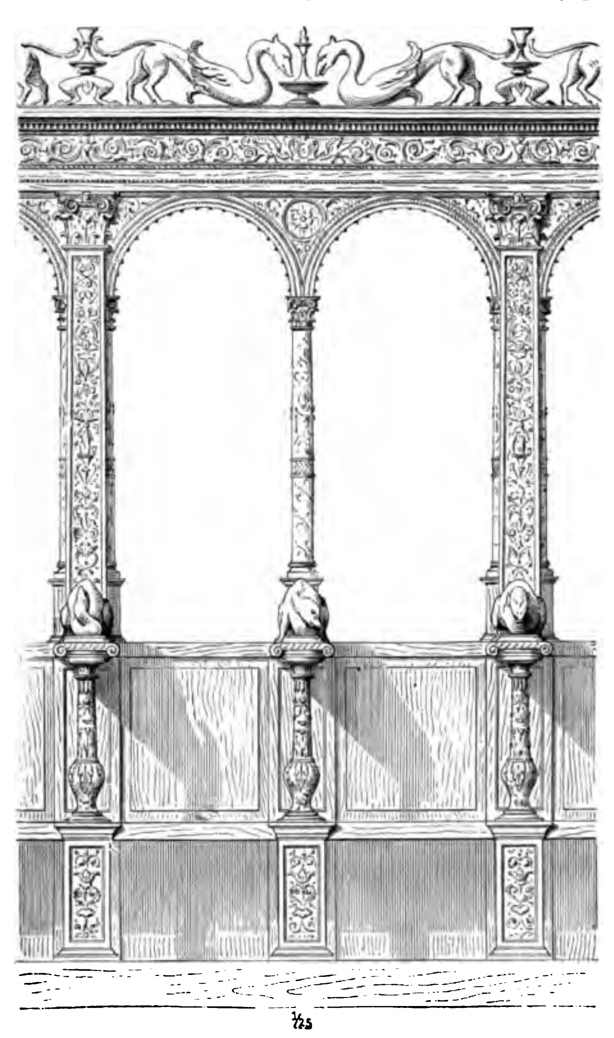


Fig. 277. Chorstuhl in S. Maria maggiore zu Bergamo. (Lasius.)

Sodann die berühmtesten Arbeiten in Oberitalien: Fra Damianos Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna (1528—50), mit zahllosen Historien und mit einem Intarsiafries, dessen Inschrift (§ 161) von Kinderfiguren umspielt ist; — und das Stuhlwerk in S. Maria maggiore zu Bergamo (vgl. § 151; die Historien nicht an dem in Fig. 277 abgebildeten Teile). Geringer sind: die figürlichen Teile der Intarsien in der Sakristei von S. Marco zu Venedig, diejenigen im Dom von Genua etc., — sehr zierlich historiert der Bischofsthron im Dom von Pisa, von Giovanni Battista Cervellesi (oder del Cervelliera) 1536.

§ 153.

Das Schnitzwerk der Chorstühle.

Die geschnitzten, einfassenden Teile der Chorstühle stellen auf ihre Weise eine ideale Architektur dar, wie die Einfassungen der marmornen Altäre und Gräber. Der Stoff gestattet an den Zwischenstützen und an den obern Aufsätzen die reichste durchbrochene Arbeit (Fig. 275 und 276).

Die dekorativen oder figürlichen Zierden über dem obern Rand, mit welchen das Leben des Ganzen so leicht und schön abschliesst, sind etwas zerbrechlicher Art und mögen bei Erneuerungen, zumal wenn sich der Geschmack geändert hatte, oft aufgeopfert worden sein.



Fig. 278. **Chorstuhl aus S. Martino bei Palermo. (Nohl.)**

Das Geschnitzte sehr schön am Stuhlwerk im Dom von Genua und in S. Maria maggiore zu Bergamo (Fig. 277). — Aus späterer Zeit und noch vom Trefflichsten: der Bischofsthron samt den nächsten Reihen im Dom von Siena, 1569 von Bartol. Negroni, genannt Riccio; im Plastischen (Putten, Meerwunder etc.) vorzüglich edel und reich, das Ganze von der prächtigsten Wirkung. — Andere ebenfalls sehr reiche Chorstühle dieser spätern Zeit in S. Martino bei Palermo (Fig. 278), — in S. Severino zu Neapel.

Von Sitzen weltlicher Behörden die allerschönsten im Cambio zu Perugia; — auch das sog. Scanno im Pal. del Comune in Pistoja vorzüglich. — Im Museum zu Siena Pilaster von einer Wandbekleidung des Ant. Barile, reich und sehr zierlich.

Die schönsten reliefierten Sitzrücken hat dann das berühmte Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia, von Stefano da Bergamo um 1535, unter Einfluss der Dekoration von Rafaels Loggien. — Geschnitzte Reliefhistorien kommen erst in der sinkenden Zeit vor.

Für freistehende mehrseitige Mittelpulte, deren unterer Teil zugleich als Bücherschrank gelten kann, mochte das von Paul II. nach Araceli in Rom gestiftete (Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1009) als Vorbild dienen; von den erhaltenen die trefflichsten in der Badia zu Florenz und in S. Maria in Organo zu Verona, wo auch die geschnitzten Teile des Stuhlwerkes von besonderer

Eleganz sind; ebenda der grosse hölzerne Stehleuchter des Fra Giovanni. — Auf der Neige des Stiles das Chorpult in S. Pietro zu Perugia.

Von hölzernen Lettnern, zumal für Orgeln, finden sich wohl die besten in Siena: der des Ant. und Gio. Barile (1511) im Dom über der Sakristeithür, und der prachtvoll energische in der Kirche della Scala, dem Bald. Peruzzi vielleicht mit Unrecht zugeschrieben (Fig. 279). — Ein reich und elegant behandeltes Orgelgehäuse, ganz vergoldet, in der Minerva zu Rom (Fig. 280). — Über Lettner und Stuhlwerk in dem untergegangenen Idealkloster der Jesuaten bei Florenz (§ 85), Vasari III, p. 571 (Le M. VI, p. 34), v. di Perugino. — Mehrmals werden Lettner auch noch bemalt und vergoldet; Milanesi III, p. 187 s.

An den frühsten Stuhlwerken der Renaissance, z. B. Milanesi II, 240, 286, um 1440, kommen noch gorgolle (d. h. gargolle, vgl. § 18, Speitiere) vor, ein Motiv, welches bekanntlich aus der gothischen Architektur auch in die Dekoration übergegangen war. Wahrscheinlich aber waren sie hier schon zu Meerwundern, Delphinen etc. umgedeutet und nicht mehr vorspringend gebildet.

§ 154.

Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen.

Die hölzernen Pforten des XV. Jahrhunderts haben meist einfaches Rahmenwerk und reichverzierte Spiegel, an geschützter Stelle mit Intarsien (§ 152), nach aussen mit geschnitzten Ornamenten. Später bleiben die Spiegel öfter unverziert oder erhalten Wappen, während dann gerade das Rahmenwerk eine prachtvolle Profilierung und geschnitztes Laubwerk und dergleichen gewinnt.

Für Kirchenpforten des XV. Jahrhunderts die allgemeine Vorschrift bei Alberti, de re aedif. L. VII, c. 15: sie von Cypressen- oder Cedernholz mit vergoldeten Knöpfen, mehr solid als zierlich zu arbeiten, und ihren Ornamenten ein mässiges Relief, nicht Intarsia zu geben.

Gute Arbeiten des XV. Jahrhunderts: in S. Croce zu Florenz an der Sakristei und Cap. de' Pazzi, am Dom von Lucca, an mehrern Palästen und Kirchen in Neapel, am Dom von Parma etc., sowie die § 152 erwähnte Thür im Pal. vecchio zu Florenz.

Sodann die sehr schöne Verbindung des Geschnitzten (von Gio. Barile) mit den Intarsien (von Fra Giovanni) an den Zwischenthüren der Stanzen Rafaels im Vatikan, 1514—21, vgl. § 152. — Eine treffliche geschnitzte Thür mit dem Wappen Julius' II., ehemals im Pal. Apostolico zu Bologna. (Jetzt im Museo civico?)

Vielleicht das Höchste in dieser Gattung die geschnitzten Thüren der vatikanischen Loggien, mit dem Wappen Clemens' VII. und grossen Löwenköpfen in Rundfeldern in der Mitte.

Eine einfachere Thür von Wert in den Uffizien zu Florenz.

Serlio im IV. Buch gibt nur die damals geltende Einteilung der Spiegel, nicht den Schmuck des Einzelnen.

Ganze verzierte Wandbekleidungen aus der besten Zeit sind kaum anderswo erhalten als in Klosterrefektorien und in Sakristeien, wo auch

die blossen Wände eine mit den Wandschränken harmonisch fortlaufende Holzbekleidung verlangten. In weltlichen Gebäuden wird kaum mehr eine Boiserie von höherm Werte vorkommen.

Unter den erhaltenen Boiserien ist der Verfasser jetzt nicht im Stande das Beste anzugeben. — Von den florentinischen Stubengetäfeln ist vielleicht kein einziges erhalten; man zerstörte sie, teils weil die Mode wechselte, z. B. wenn man Arazzen an deren Stelle setzen wollte, teils auch, um die in das Getäfel eingelassenen, oft miniaturartig zierlichen und wertvollen Malereien herauszunehmen; Vasari II, p. 148 s. (Le M. III, p. 47, 48), v. di Dello.

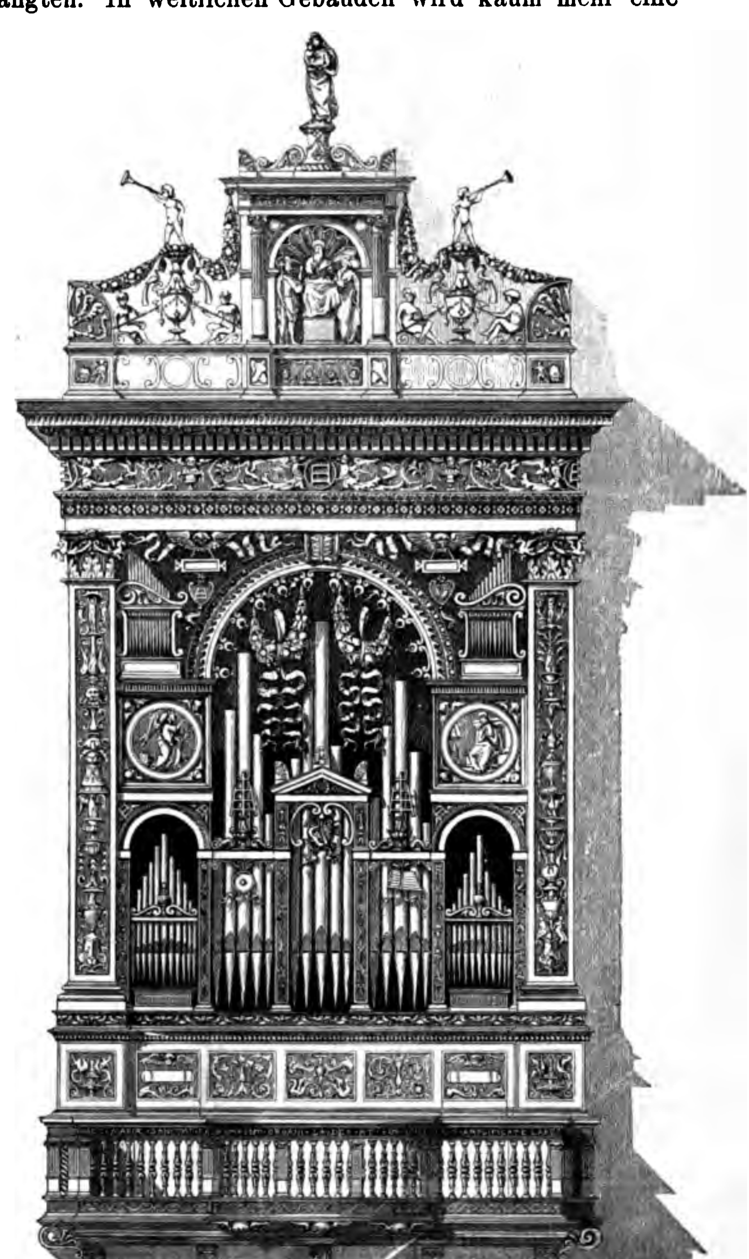
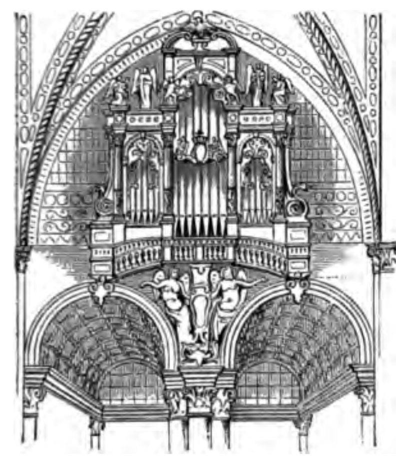


Fig. 279. Orgellettner aus S. Maria della Scala zu Siena. (Herdtle.)

Diese, welche eine Art von Fries in der Boiserie ausmachen mochten, sind für die erzählende Komposition im Breitformat und für die mythologische, allegorische und profan-historische Malerei im allgemeinen von nicht geringer Bedeutung gewesen. Sandro Botticelli malte für einen solchen Zweck z. B. vier Scenen aus einer Novelle des Boccaccio, Vasari III, p. 313 (Le M. V, p. 113), v. di Sandro; auch die im Commentar p. 328 (124) erwähnten vier Bild-

chen mit den Trionfi Petrarcas könnten wohl eine ähnliche Bestimmung gehabt haben. — Vasari IV, p. 139 (Le M. VII, p. 119), v. di Pier di Cosimo, dessen „storie di favole" in einem Stubengetäfel, ebenso p. 141 (121) „storie baccanarie", reiche Bacchanale. — Auch die vier Bilder mit kleinen Figuren, welche Vasari V, p. 196 (Le M. IX, p. 102), v. di Franciabigio erwähnt, hatten vielleicht eine solche Bestimmung. — Die Übernehmer der Holzarbeit verfügten bisweilen je nach Gunst und Ungunst über die Wahl des betreffenden Malers, Vasari V, p. 56 (Le M. VIII, p. 294), v. di A. del Sarto. — In dem Prachtzimmer des Borgherini hätte man bei der Belagerung von 1529 gerne die Wandbildchen Andreas, ibid. p. 26 (268) weggenommen, um sie nach Frankreich zu verkaufen; sie blieben nur, weil man das ganze Getäfel hätte zerstören müssen.


Fig. 280. Orgel in der Minerva zu Rom. (Nohl.)

Über diese ganze Frage vgl. bei Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, den wichtigen Abschnitt: „Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln".

Ausserdem mochte am ehesten die Thür mit einem Gemälde geschmückt werden. Der Anonimo di Morelli erwähnt in Venedig zwei solcher Thüren von Palma Vecchio, mit einer Ceres und einer Nymphe; ferner Thüren, welche von einem Schüler Tizians, Stefano, bemalt waren, in einem Zimmer des Hauses Odoni; Truhen und Bettstatt waren von derselben Hand mit Malereien geschmückt.

Tizians Cristo della moneta (Dresden) befand sich einst an einer Schrankthür im Schloss von Ferrara, wie es scheint in demselben Camerino, welches mit den ruhmvollen mythologischen Malereien des Dosso, Bellini und Tizians selber ausgefüllt war; Vasari (Le M.) XIII, p. 24, v. di Tiziano.

§ 155.

Altareinfassungen.

Das Altarwerk (Ancona) des XIV. Jahrhunderts hatte aus einem System von grössern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefasst durch ein gothisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das XV. Jahrhundert, welches sich allmählich für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architektonische Einfassung, deren Pracht dem Reichtum und selbst der Buntheit der Darstellung entsprechen musste. Einige der schönsten dekorativen Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der grösste Aufwand in Bewegung gesetzt wurde.

Die mehrteilige Ancona hielt sich bei Fra Angelico da Fiesole bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts und bei den Venezianern noch später; bisweilen wird sie in den Stil der Renaissance übertragen, zumal in Oberitalien, wo

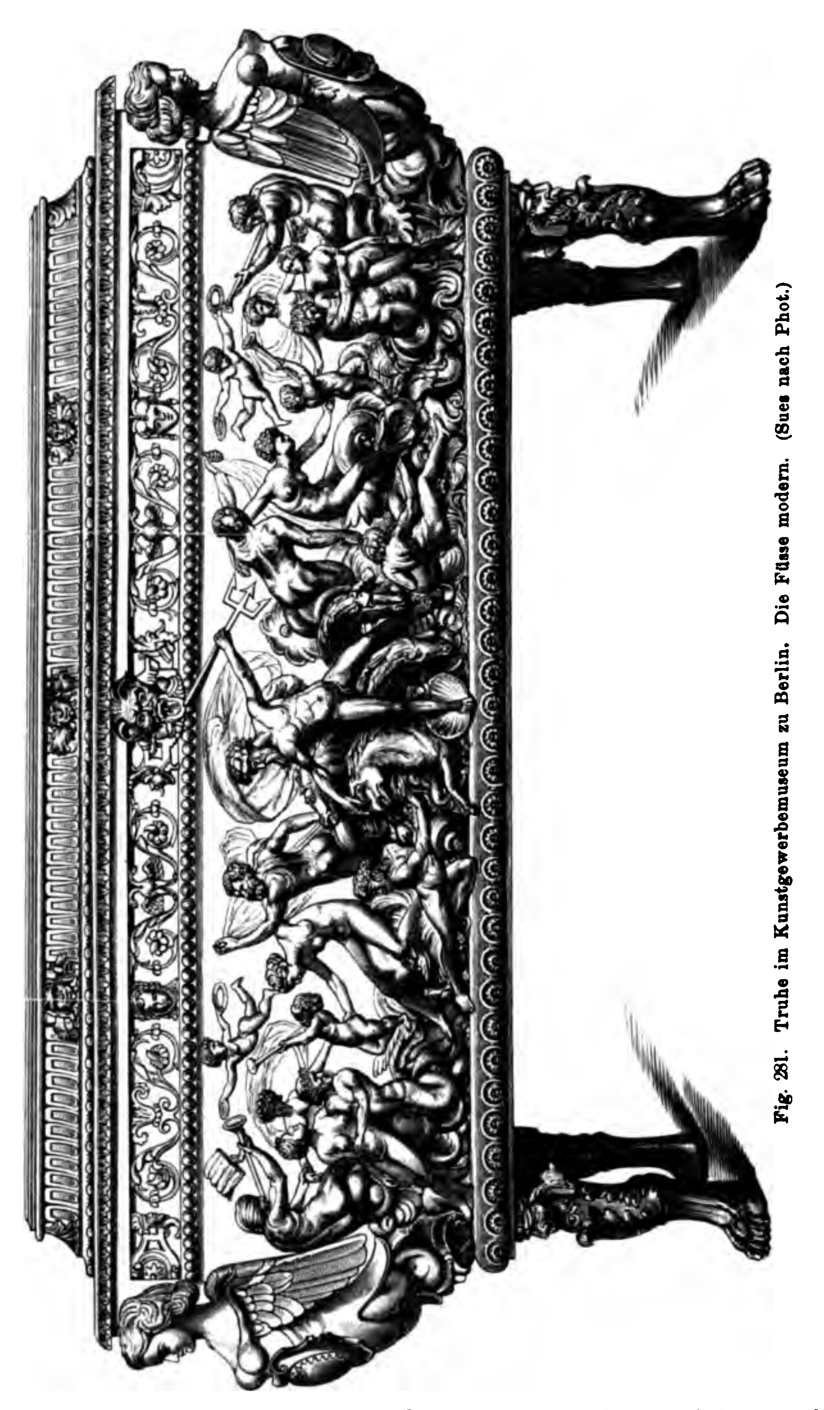


Fig. 281. Truhe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Die Füsse modern. (Sues nach Phot.)

die Anconen bis ins XVI. Jahrhundert dauern. — Von den prächtigen gothischen Rahmen der Muranesenbilder kennt man einen Verfertiger Cristoforo Ferrarese 1446; Sansovino, Venezia, fol. 91.

Von den Rahmen der Renaissance wurden die (wenigen) weissmarmornen erwähnt § 144. Man bedurfte doch zu sehr der Farbigkeit; die hölzernen meist blau mit Gold, doch auch die Holzfarbe mit nur wenigem Gold. In seltenen, frühen Beispielen kommen auch Intarsien vor; Milanesi II, p. 257.

Die Altarstaffel (Predella) oft mit kleinen Gemälden, doch auch als verzierter Sockel. — Als Seiteneinfassung dienen zwei Pilaster mit Arabesken; diese tragen ein Gebälk mit reichem Fries und bisweilen darüber eine durchbrochene geschnitzte Bekrönung.

Die grösste Auswahl bieten die Altäre in S. Maria Maddalena de' Pazzi und in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz, wo die Bildfläche sich meist dem Quadrat nähert; Filippino Lippi, von welchem vielleicht mehrere der betreffenden Bilder herrühren, pflegte auch die Rahmen anzugeben; Vasari III, p. 474 (Le M. V, p. 252), v. di Filippo Lippi; andere Male besorgten es Antonio da Sangallo d. Ä. und Baccio d'Agnolo für ihn; die hohen Preise, die der letztere für seine Rahmen erhielt, Vasari V, p. 351, Nota 2 (Le M. IX, p. 224 Nota), v. di Baccio.

In Perugia akkordierten die Augustiner 1495 mit Mattia di Tommaso von Reggio um einen Rahmen für ihr (von Perugino gemaltes) Hochaltarwerk „con colonne, archi, serafini, rosoni e diverse fantasie, sowohl auf der vordern als auf der Rückseite", und zwar auf 110 Gulden (zu 40 Bologninen); Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 165. (Nicht mehr vorhanden.) Für einen andern Rahmen wurde mit Perugino selbst auf 60 Golddukaten akkordiert; Vasari III, p. 588, Nota 2 (Le M. VI, p. 48, Nota), v. di Perugino. Noch spät hier ein berühmter Rahmenmacher Eusebio Battoni, um 1553; ibid. p. 624 (83), im Kommentar.

Fra Bartolommeo vermied die Prachtrahmen und malte dafür gerne im Bilde eine architektonische Einfassung um die Figuren; Vasari IV, p. 188 (Le M. VII, p. 162), v. di Fra Bartol. — In der Regel gaben wohl die Maler die Hauptsache an und zeichneten den Rahmen vor, selbst wenn es sich um grosse mehrteilige Sacella mit vortretenden Säulen handelte; Vasari IV, p. 245 (Le M. VII, p. 199), v. di Raff. del. Garbo, Comment. — Ein Bild desselben Meisters ebenfalls mit einer Einfassung von vortretenden, reichvergoldeten Säulen, ibid. p. 236 (192). Es war die reichste Form und damals nicht selten, die meisten Maler konnten sie aber des starken Schattenwurfes wegen nicht lieben.

Weit den grössten Ruhm hatten in diesem Fache die beiden Barile: Antonio, der seinen Namen in seine Bilderrahmen setzte, auch in solche um einzelne Madonnenbilder für die Hausandacht; — Giovanni, der den Rahmen für Rafaels Transfiguration schuf (jetzt längst nicht mehr vorhanden); Vasari IV, p. 412 (Le M. VIII, p. 90), im Comment. zu v. di Raffaello.

In Venedig war nach 1470 ein gew. Moranzone namhaft; Sansovino, Venezia, fol. 57, vgl. 59. — Der schönste erhaltene Rahmen hier derjenige um das Bild Bellinis (1488) in der Sakristei der Frari, blau und gold, oben Sirenen und Kandelaber. — Der schönste in Padua um das Bild Romaninos in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina (jetzt im städtischen Museum).

Venezianische Porträts, an welchen auch der Rahmen berühmt war: eines mit goldenem Laubwerk in der Sammlung Vendramin (Anonimo di Morelli); — Serlios Rahmen um Tizians Porträt Franz' I. (Aretinos Satire an Franz, 1539; L' ha cinto d' ornamento singolare quel serio Sebastiano architettore).

In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstiles früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensiert die Dekoration vollends von allem Masshalten.

§ 156.

Die Möbeln.

In Betreff der hölzernen Geräte der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urteil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten.

In Venedig, wo selbst der perfekte Schiffskapitän seine Kajüte intagliata, soffitata e dorata, d. h. mit Schnitzwerk, Vergoldung und reicher Decke verlangte (Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, II, p. 714, ad. a. 1498; die Staatsbarken: Comines VII, 15), war der Luxus wohl am gleichartigsten ausgebildet und am meisten über die verschiedenen Klassen verbreitet.

Schon Sabellico (§ 42) sagt um 1490: nulla ferme est recens domus quae non aurata habeat cubicula (fol. 90).

Zur Zeit des Francesco Sansovino um 1580 (Venezia fol. 142) war der Bestand folgender: zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung ... In den Wohnzimmern zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen ... Die Buffets mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porzellan, Zinn und Erz mit eingelegter Arbeit ... In den Sälen der Grossen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, welche zu Land oder Meer befehligt haben ... Ähnliches gilt im Verhältnis von den mittlern und untern Klassen; ... auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nussbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe.

Anderswo kam dasselbe, nur mehr vereinzelt vor. Bandello Parte I, Nov. 3 die Schilderung eines Schlafzimmers: das Bette mit vier Baumwollenmatratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Karmesinatlas, mit Goldfäden gestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Karmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (tocca) von Gold und Karmesin gestreift (hier die Lesart zweifelhaft); an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Karmesinsammt mit herrlichen Stickereien; in der Mitte des Zimmers ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reichgeschnitzte Truhen und vier Stühle mit Karmesinsammt; einige Gemälde von berühmter Hand etc.

Parte III, Nov. 42 die Wohnung, welche ein reicher Herr der berühmten römischen Buhlerin Imperia herrichten liess: u. a. eine Sala, eine Camera und ein Camerino mit lauter Sammet und Brokat und den feinsten Bodenteppichen; im Camerino, wo sie nur die vornehmsten Leute empfing, waren die Wände

mit lauter Goldstoff (façonniertem oder gesticktem) bezogen; auf einer kunstreichen Etagère (cornice) mit Vergoldung und Ultramarin befanden sich herrliche Gefässe aus Alabaster, Porphyr, Serpentin und vielen andern kostbaren Stoffen. Ringsum standen viele reichgeschnitzte Truhen (coffani e forzieri), sämtlich von hohem Wert. In der Mitte war ein kleiner Tisch, der schönste, den man sehen konnte, mit grünem Sammet bedeckt; darauf lag immer eine Laute oder Zither u. dgl. nebst Musikbüchern und einigen reichverzierten kleinen Bänden, welche lateinische und italienische Dichter enthielten.

Parte IV, Nov. 25 noch eine zierliche Schilderung dieser Art.

Gio. della Casa überliess während einer Abwesenheit 1544 dem Card. Bembo seine schöne römische Wohnung u. a. con un bellissimo camerino acconcio de' suoi panni molto ricchi e molto belli, e con un letto di velluto, e alquante statue antiche e altre belle pitture, darunter ein Porträt von Tizian.

Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mussten solchen Räumen (im Vergleich mit unserm Jahrhundert der Surrogate etc.) einen ernsten Charakter verleihen.

Die Ledertapeten mit eingepressten Golddessins, hauptsächlich Blumenarabesken, welche zu Venedig im XVI. Jahrhundert schon so sehr verbreitet waren, galten noch 1462 als ein fremder, und zwar aus Andalusien gekommener Schmuck; Pii II. Comment. L. VIII, p. 384 (ungefähr). Auch ihre Wirkung ist eine überwiegend ernste. — Das Teppichwesen überhaupt sollte womöglich Wände und Fussboden dem Auge völlig entziehen. Ariost, Orl. fur. XII, 10.

In Florenz mag sich diesem gegenüber doch die Boiserie mit Malereien länger gehalten haben? — Vgl. § 154.

§ 157.

Das Prachtbette und die Truhe.

Am meisten monumental von allen Möbeln war das Prachtbette gestaltet, welches nicht eine Ecke, sondern die Mitte einer Wand einnahm; sodann die Truhen, auf welche die Kunst bisweilen ihre besten Kräfte wendete.

Aufwartung venezianischer Gesandten (§ 42) bei den Herzoginnen von Urbino in Pesaro: e la camera era nuova, fatta a volta, la maggior parte di essa profilata d' oro e arazzata dall' alto in basso, con una lettiera in mezzo, sotto un padiglione, coperta di seta.

Erhalten sind wohl kaum irgendwo solche Bettstellen aus der besten Zeit. Selbst die genauste Schilderung (Milanesi III, p. 245) ist erst aus der Zeit des beginnenden Barockstils (1574): die Füsse mit Harpyien, Festons etc., die vier Säulen von Compositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese teils mit Kinderfiguren und Tieren, teils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, über welchen (offenbar noch unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehrern skulpierten Figuren angebracht war.

Von den Truhen sind ebenfalls nur noch wenige vorhanden, doch genug, um einen Begriff zu geben von den schwungvollen, edeln und reichen Formen,

die dabei erreicht wurden. Von denjenigen des Baccio d'Agnolo, mit Kinderfiguren in Relief, sagt schon nach etwa 40 Jahren Vasari V, p. 352 (Le M. IX, p. 226), man könnte sie zu seiner Zeit nicht mehr so vollkommen zustande bringen. (Eine besonders schöne Truhe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Fig. 281; mehrere im South Kensington-Museum.)

Neben der reinen Schnitzerei dauerte indes doch eine aus Schnitzwerk und reicher, selbst miniaturartiger Malerei gemischte Gattung noch lange fort, im Zusammenhang mit den Malereien im Wandgetäfel; vgl. § 154 und den dort zitierten Abschnitt bei Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte.

Gemälde an Bettstellen, ob an den vier Seiten oder im Betthimmel, ist oft nicht zu ermitteln: Vasari II, p. 213 s. (Le M. III, p. 96, v. di Uccello), der selbst hier seine perspektivischen Ansichten anbrachte; — V, p. 286 (Le M. IX, p. 176), v. di Fra Giocondo: Carottos Herkules am Scheidewege, als Kopfende (testiera) eines Bettes gemalt; — ib. p. 342 s. (220), v. di Granacci, die Geschichten Josephs in Ägypten, sopra un lettuccio, in dem Prachtzimmer des Borgherini § 154, wo auch die Truhenmalereien etc. von Pontormo, ib. VI, p. 261 (Le M. XI, p. 43), v. di Pontormo, dasselbe Thema behandelten. Es wird öfter vorgekommen sein, dass nicht nur Bett und Truhen, sondern auch Teile des Getäfels und wenigstens die Thür Malereien von derselben Hand erhielten: Anonimo di Morelli, ed. Frizzoni, p. 160 (von Stefano, einem Schüler Tizians, im Hause des Andrea Odoni zu Venedig).



Fig. 282. Entwurf zu einer Harfe in den Uffizien zu Florenz. (Herdtle.)

Gemälde an Truhen: Hauptstelle Vasari II, p. 148 s. (Le M. III, p. 47 s.), v. di Dello; der Inhalt war aus Ovids Metamorphosen, aus der römischen und griechischen Geschichte, oder es waren Jagden, Turniere, Novellenscenen. „Die trefflichsten Maler schämten sich solcher Arbeiten nicht, wie heute viele thun würden.“ — Ib. II, p. 556 (Le M. IV, p. 69), v. di Lazzaro Vasari; — ib. III, p. 36 (Le M. IV, p. 181), v. di Pesello, Turnierbilder; — ib. VI, p. 455 (Le M. XI, p. 219), v. di Aristotile, die Arbeiten des Bacchiacca; — Milanesi II, p. 355, Kontrakte von 1475 u. f. — Mit der Zeit mögen die Truhen am frühesten ganz plastisch geworden sein.

Gemälde an Schränken, runden Holzscheiben (? rotelle) u. a. Geräten,

sämtlich mythologischen Inhaltes, von Giorgione, Vasari IV, p. 104 (Le M. VII, p. 89), im Comment. zu v. di Giorgione.

Gänzlich untergegangene Gattungen dürfen wir hier bloss nennen: Malereien an Pferdegeschirr, mit Tierfiguren, oder mit einem brennenden Wald, aus welchem Tiere hervorstürzten etc.; Vasari II, p. 555 (Le M. IV, p. 68), v. di

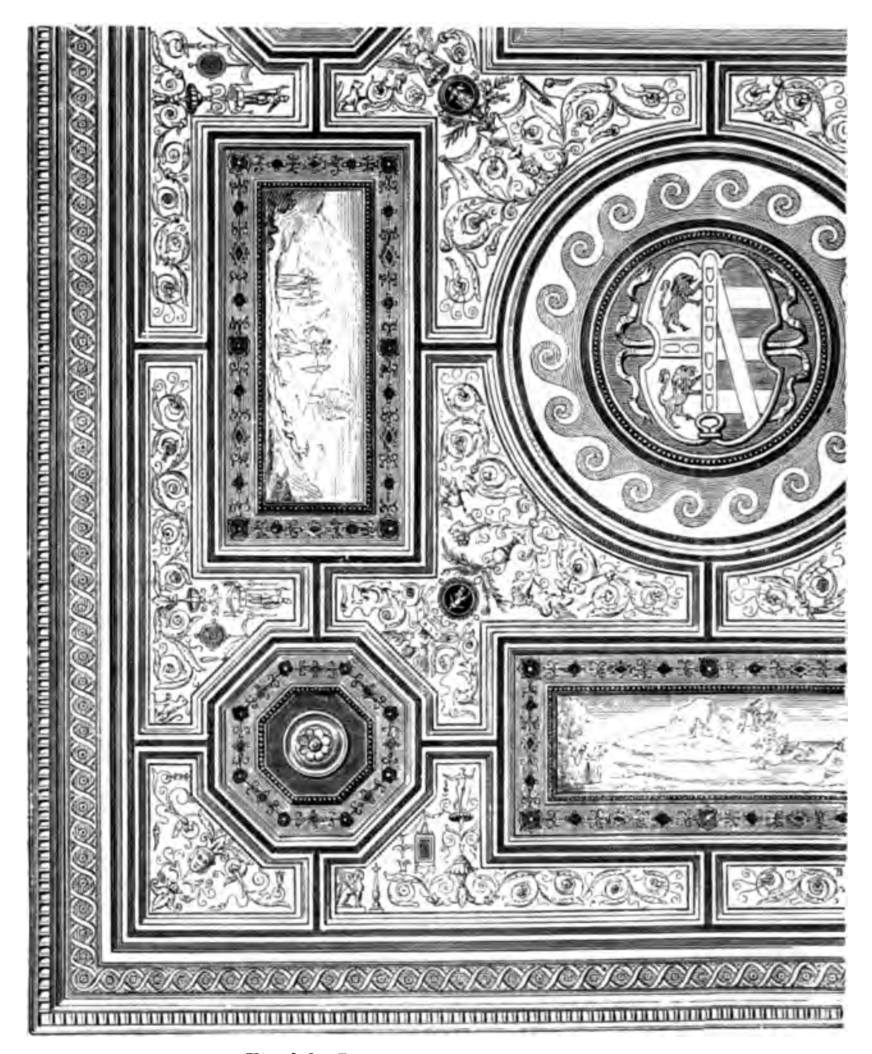


Fig. 283. Decke aus Pal. Massimi zu Rom.

Lazz. Vasari; III, p. 547 (Le M. VI, p. 11), v. di Francia; IV, p. 498 (Le M. VIII, p. 154), v. di San Gimignano; VI, p. 316 (Le M. XI, p. 87), v. di Genga. — Sodann die bemalten Wagen bei dem jährlichen florentinischen Staatsfest, Vasari V, p. 221 (Le M. VIII, p. 264), v. d. A. del Sarto; VI, p. 256 (Le M. XI, p. 39), v. di Pontormo. — Blosser Karnevalswagen nicht zu gedenken. In Ferrara wird 1506 ein bemalter und vergoldeter Hofwagen (der Lucrezia Borgia)

und 1508 eine vergoldete Wiege erwähnt. Arch. stor. dell' arte, 1894, p. 301 und 306.

Gemälde an Musikinstrumenten: höchst vorzüglich die Innenseite eines Klavierdeckels mit der Geschichte des Apoll und Marsyas, angeblich von Correggio, eher von Bacchiacca, ehemals im Pal. Litta zu Mailand. Laut Vasari VI, p. 276 (Le M. XI, p. 56), v. di Pontormo, malte Bronzino für den Herzog von Urbino ein Klavier aus. — Lomazzo schlägt vor (Trattato, p. 347), an den Instrumenten die Bildnisse der grössten Virtuosen, je zu dreien, anzubringen. — Eine Prachtharfe in einer Zeichnung der Uffizien (Fig. 282).

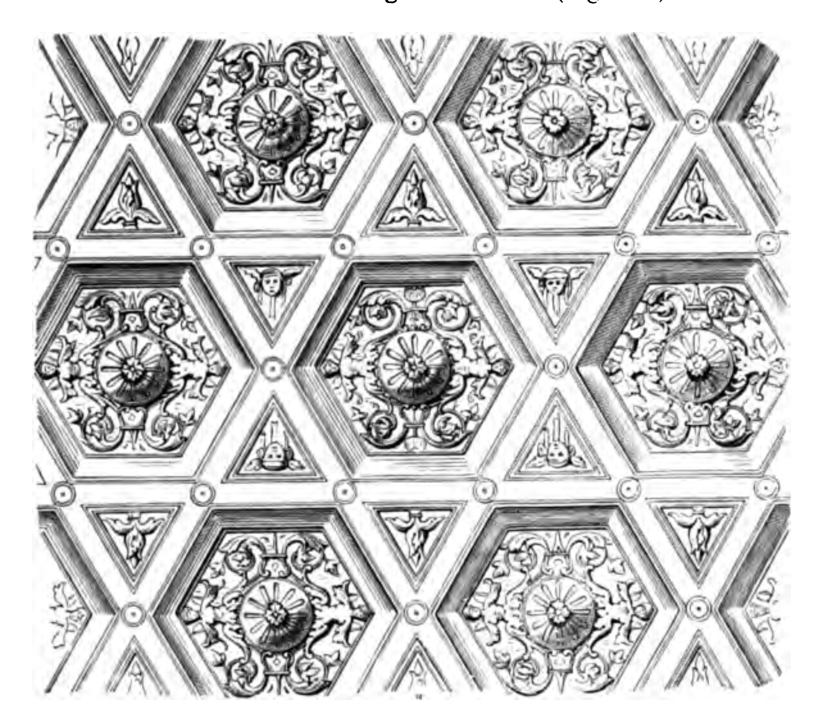


Fig. 284. Decke nach Serlio.

§ 158.

Die geschnitzte Flachdecke.

Die hölzernen Flachdecken (palchi) in Kirchen und Palasträumen haben im XV. Jahrhundert meist eine nur einfache Konfiguration, aber eine glänzende Bemalung und Vergoldung. Gegen 1500 werden damit die edlern und feinern Formen des antiken Kassettenwerkes in Verbindung gesetzt; im XVI. Jahrhundert bleiben einige der herrlichsten Decken fast oder ganz farblos und werden eine Hauptaufgabe der Dekoration in Holz; daneben aber beginnt schon das Ausfüllen der Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden. Die Wirkung ist überall auf farbige, in den Palästen auf teppichbedeckte Wände berechnet.

Palchi des XV. Jahrhunderts mehr in regelmässigen Kassetten: in S. Marco zu Rom, gold, weiss und blau, von Marco de' Dolci (1467—71); — dann im Pal. vecchio zu Florenz die Decken der Sala dell' Udienza und der Sala de' Gigli, letztere mit sechseckigen Kassetten, beide von Meistern aus der Familie Tasso; Vasari III, p. 342, Nota (Le M. V, p. 134, Nota), v. di Bened. da Majano; vgl. p. 343 (127). — (Von denjenigen des Michelozzo, Vasari II, p. 437 (Le M. III, p. 275) scheint nichts mehr erhalten; ebenso hat die gewiss wichtige Decke des grossen Saales daselbst, vom Jahr 1497, Vasari V, p. 351, Nota 1 (Le M. IX, p. 224, Nota), v. di Baccio d'Agnolo, später derjenigen des Vasari selber weichen müssen. — Die hohen Rechnungen für die Decken in diesem Palast s. Gaye, carteggio 1, p. 252 s.). — In Venedig an einigen prächtigen Decken des XV. Jahrhunderts im Dogenpalast und in der Akademie verschwindet die Kassette vor der Rosette, die Einfassung vor dem Inhalt; letzterer als Blume, Schild u. dgl. aus Holz oder Stucco, meist gold und blau; auch ein ganz vergoldeter mit Cherubim. — Die Decken in den reichern Privatwohnungen zu Venedig, laut Comines VII, 15 wenigstens in zwei Zimmern in der Regel vergoldet, vgl. § 156; Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 158) höhnt später über das viele feurige Rot, das man ausser der Vergoldung daran bemerke und das jenen „Magnifici", d. h. den Nobili von Venedig über die Massen gefalle. — Zu Mailand ehemals in Pal. Vismara (§ 91) die Decken meist blau und Gold, mit den Wappen der Sforza und der Visconti. — Eine reich kassettierte Decke in Gold und Farben im Palast von Urbino.

Decken um 1500, edler architektonisiert und mit gewähltern Ornamenten: in S. Maria maggiore zu Rom (1493—98), weiss und Gold, von einem unbekannten Meister, mit dem Wappen Alexanders VI.; — in S. Bernardio zu Siena, verdungen 1496 an Ventura di Ser Giuliano, vorherrschend blau und Gold, die Cherubim der einzelnen Kassetten hier nicht mehr geschnitzt, sondern aus einer Masse (carta pesta) vielleicht gepresst; Milanesi II, p. 456; — diejenigen des Ant. Barile im Hause Chigi zu Siena, gewiss vorzüglich, schwerlich mehr erhalten? Vgl. Milanesi III, p. 30. — Ein Verding von 1526, ebenda, p. 85. — Streng und doch von reicher Schönheit: sämtliche Flachdecken in Pal. Massimi zu Rom (Fig. 283). — Eine Menge von florentinischen Palchi, wahrscheinlich mehr gemalt als geschnitzt, waren das Werk des Andrea Feltrini; Vasari V, p. 208 (Le M. IX, p. 112), v. di Morto da Feltre.

Dann die farblosen Decken, wo Reichtum und Pracht der Schnitzarbeit ganz ausdrücklich die Farbe verschmähen. — Das Hauptbeispiel: die der Biblioteca Laurenziana in Florenz (nach 1529?) sehr schön und frei entworfen von Michelangelo, ausgeführt von Carota und Tasso; das Motiv wiederholt in dem von Tribolo ausgeführten Ziegelmosaik des Fussbodens; Vasari VII, p. 203 (Le M. XII, p. 214), v. di Michelangelo (vgl. § 160). — Sodann der grosse vordere Ecksaal im Pal. Farnese zu Rom; — und dann zahlreiche Decken des beginnenden Barockstiles, der nach solchen Mustern oft Treffliches leistete.

Serlios Theorie zu Ende des IV. Buches: im Ganzen gehöre die Farbe dem Gewölbe, die Einfarbigkeit der Flachdecke; dem kostspieligen Schnitzwerk wird auch wohl eine täuschende Malerei in Chiaroscuro substituiert; je niedriger der Raum, desto kleiner die Deckeneinteilungen; für die Rosetten wird die Vergoldung zugegeben u. s. w. Wichtiger als dieses alles ist das wunder-

schöne Muster der Decke eines grossen Saales, welches er mitteilt, sowohl in Betreff der charakteristischen Profilierung und Ausschmückung der Balkenlagen verschiedenen Ranges als in Betreff der zierlichen Füllungen; auch die folgenden kleinern Muster gehören zu den besten und zierlichsten (Fig. 284 u. 285).

Die Ausartung der geschnitzten Decke beginnt in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts damit, dass die natürliche Balkenlage nicht mehr respektiert wird. Ein mittleres grösseres Feld mit runder oder ovaler Einfassung (für Wappen oder figürliche Dekoration) hatte man längst zugegeben; nun aber beginnen die Balken der ganzen Decke in widersinnigen geschwungenen oder auch zackigen Linien zu laufen, welche das Gefühl der Tragkraft aufheben.

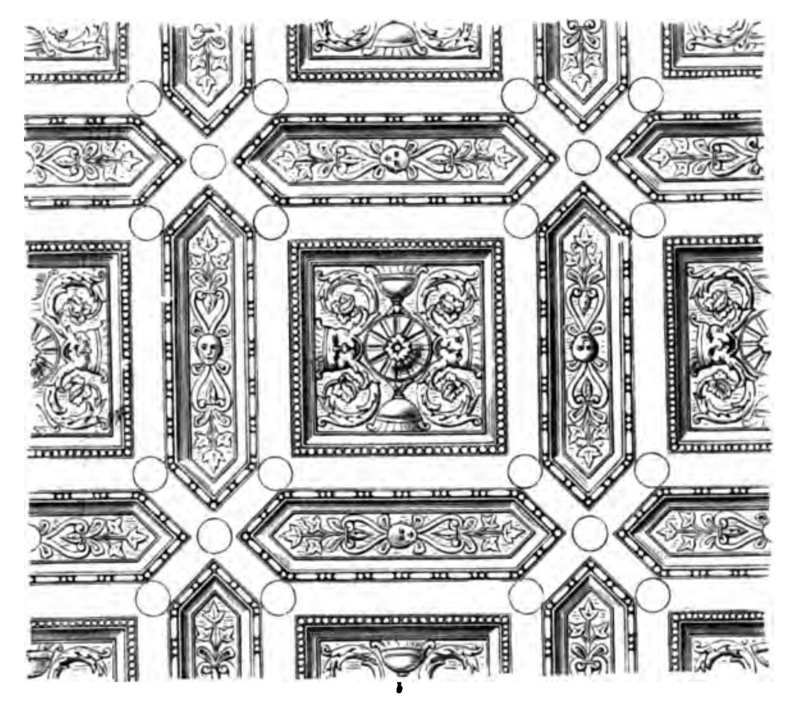


Fig. 285. Decke nach Serlio.

Domenichino liess 1617 das Deckenmotiv des Hauptschiffes von S. Maria in Trastevere in verschiedenen Zacken laufen, weil Kardinal Aldobrandini, der Stifter, Sterne in seinem Wappen führte (Passeri, vite de' pittori, p. 22).

§ 159.

Die Flachdecke mit Malerei.

Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden, wobei die Untensicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingierte Perspektive als Scheinerweiterung des Raumes nach oben.

Die Bemalung setzt natürlich grössere und freiere Einteilungen oder Felder voraus als die blosse Dekoration. Auch wird schon zur Vermeidung des Schattenwurfes der Begriff des Balkens preisgegeben und eine freie, oft prächtig profilierte und verzierte Einfassung vorgezogen. — Ihr Beginn hauptsächlich in Venedig, aber merkwürdigerweise meist durch Nichtvenezianer; — die (ehemalige) Decke der Sala de' Pregadi im Dogenpalast mit zwölf Tugenden in Untensicht; Vasari V, p. 116, Nota 5 (Le M. IX, p. 37 und Nota), v. di Pordenone; — Decken im Pal. des Patriarchen Grimani; Vasari VI, p. 323 s. (Le M. XI, p. 94), v. di Genga, und VII, p. 18 (Le M. XII, p. 58), v. di Salviati; — in einem Pal. Cornaro, ibid. VI, p. 358 s. (Le M. XI, p. 125), v. di Sanmicheli (Deckenbilder Vasaris selbst); — in einem Refektorium und noch in einem Saal des Dogenpalastes, ibid. VII, p. 46 (Le M. XII, p. 82), v. di Salviati (Bilder von Giuseppe Porta).

Erst mit Paolo Veronese (Vasari VI, p. 369 s. (Le M. XI, p. 135 s.), v. di Sanmicheli) und mit Tintoretto nehmen sich die Venezianer selbst eifriger des Soffittenmalens an; Tizians Deckenbilder (jetzt) in der Sakristei der Salute sollen allerdings laut Sansovino, Venezia, fol. 83 „in der ersten Kraft seiner Jugend“ gemalt sein, gehören aber, wie mir scheint, zu den Arbeiten seiner mittlern oder spätern Zeit. Noch ein Soffitto von ihm, ib. fol. 100. — Dann seit den 1570er Jahren die Soffitti der Haupträume des Dogenpalastes, besonders Sala del gran consiglio, von Tintoretto, Paolo Veronese u. a.; grosse Malereien verschiedener Formate, eingefasst von überaus reichen und vielartigen, für den beginnenden Barocco vorbildlich wichtigen Goldrahmen. In den Darstellungen bei Paolo keine absolute Untensicht, sondern Schrägsicht.

Vasaris lastende erzählende Deckenbilder im grossen Saal des Pal. Vecchio zu Florenz, auf Befehl Cosimo I., Vasari VII, p. 700 s. (Le M. I, p. 46) in seinem eigenen Leben. — Die Flachdecken aller Kirchen von Neapel mit Gemälden bedeckt.

Von der gemalten Flachdecke in S. Maria dell' Orto zu Venedig, welche vielleicht die frühste mit fingierter, und zwar sehr täuschender Prachthalle war, scheinbar mit gedoppelten gewundenen Säulen, ist nur noch die überschwengliche Beschreibung bei Sansovino, Venezia, fol. 59 und bei Vasari VI, p. 509 s. (Le M. XI, p. 267), v. di Garofalo, vorhanden. Dieselben Meister, Cristoforo und Stefano von Brescia, malten noch Mehreres der Art. — Natürlich boten gewölbte Decken diesem Kunstzweig einen ganz andern Spielraum dar. — Vgl. Bramantes Scheinhallen, § 83. — Als Ersatz und späte Nachwirkung der Decke von S. Maria dell' Orto etwa die Decke von S. Pantaleone, ein Werk des Fumiani (st. 1710); Thaten und Glorie des Heiligen in einer grossen Prachthalle, auf Tuchflächen gemalt und aufgenagelt.

V. Kapitel.

Fussböden, Kalligraphie.

§ 160.

Der Fussboden in harten Steinen, Marmor und Backstein.

Die monumentale Behandlung der Fussböden, hauptsächlich in Kirchen, eignet sich die Mittel des Altertums und des Mittelalters auf originelle und neue Weise an.

In der Nähe der Päpste und in einzelnen besonders prächtigen Kapellen dauert dasjenige rein lineare Mosaik aus harten Steinen, besonders weissem Marmor, Porphyr und Serpentin fort, welches schon aus der urchristlichen Zeit auf die Cosmaten übergegangen war. Mosaik Martins V. (nach 1419) im Mittelschiff des Laterans, eine der ersten Arbeiten des vom Schisma befreiten Papsttums; Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 858; — Nikolaus V. (seit 1447) wollte für seinen Neubau von St. Peter ganz dasselbe; ibid. Col. 935. — Boden der sixtinischen Kapelle, der vatikanischen Stanzen, der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz, der Kapelle im Pal. Medici (Riccardi) ebenda.

Alberti, de re aedificatoria L. VII, c. 10 verlangt im pavimentum am ehesten „Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen".

Figurierte, und zwar erzählende Mosaiken, aus Marmor von verschiedenen Tönen, hat beinahe nur der Dom von Siena, dieser aber in grösster Masse und aus zwei Jahrhunderten, 1369 und bis um 1550 (Fig. 286). Über dieses Unicum vgl. Milanesi I, p. 176 s., II, p. 111 s., 265 s., 377, 437 etc. Vasari I, p. 199 s. (Le M. I, p. 176), Introduzione; V, p. 645 ss. (Le M. X, p. 186 ss.), v. di Beccafumi.

Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Configuration aus Platten von zwei oder drei Farben in Harmonie mit einem grossen Bau zu komponieren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet; — Vasari IV, p. 458 ss. (Le M. VIII, p. 128 ss.), Comment. zu v. di Cronaca, welcher seit 1499 hauptsächlich mit den Chorkapellen, und zwar hier mit einem reicher bewegten Motiv begann; — V, p. 354 (Le M. IX, p. 227), v. di Baccio d'Agnolo, welcher dann die Hauptsache gethan zu haben scheint. Das Entscheidende war, dass man sich fortan von allen Teppichmotiven emancipierte, die noch in jenen römischen Mosaiken kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten, und um Massen, welche den einzelnen Teilen des Raumes richtig entsprechen.

Dass das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin resp. Gewölbedessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana (§ 158) als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen, z. B. bei Armenini, de' veri precetti etc., p. 159. Laut Vasari VI, p. 92 (Le M. X, p. 274), v. di Tribolo, könnte es scheinen, als ob die Idee letzterem angehört

hätte, allein wenn Michelangelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fussboden.

Der letztere besteht aus einer Zeichnung in weissem und rotem Backstein, welche damals und später in nichtkirchlichen Gebäuden häufig vorkam und eine schöne Wirkung gestattet. Vasari I, p. 200 (Le M. I, p. 177), Introduzione.

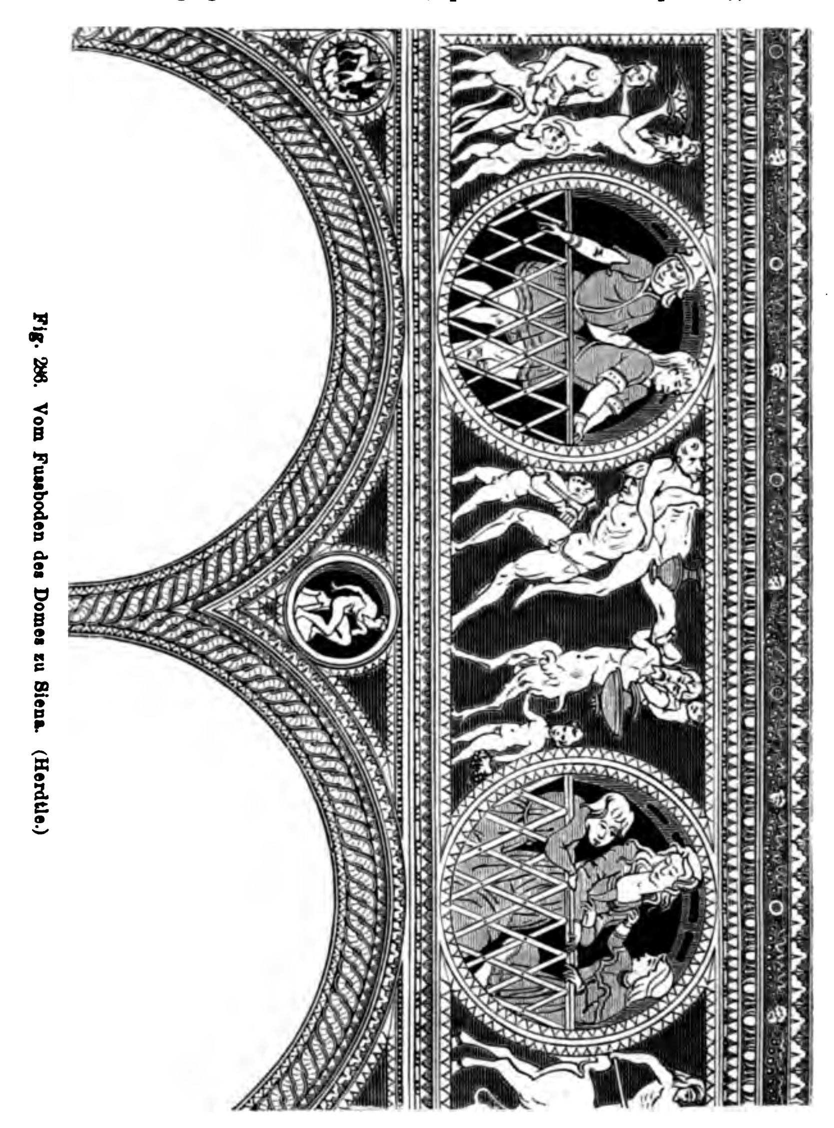


Fig. 286. Vom Fussboden des Domes zu Siena. (Herdtle.)

In buntglasierten thönernen Bodenplättchen hatte das Mittelalter schon das Mögliche geleistet. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der Renaissance, die dem Verfasser bekannt sind, zu Bologna, in S. Giacomo maggiore (Capp. Bentivoglio) und in S. Petronio (1487) (5. Cap. links); ausserdem (nach Molinier, La céramique italienne au XVe siècle) in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, im Kloster S. Paolo zu Parma, S. Maria del Popolo zu Rom; ferner

(nach archiv. stor. dell' arte II, p. 162) in S. Elisabetta zu Viterbo, im Vescovado zu Padua (1491 von Giov. Antonio und Franscesco d'Urbino) etc. (s. den Cicerone des Verfassers, 8. Aufl. II, p. 209).

Im XV. Jahrhundert ist das Dessin meist noch etwas reliefiert; so war es in der (nicht mehr vorhandenen) Sakristei von S. Elena zu Venedig 1479, wo die länglich sechseckigen, weiss und blauen Plättchen abwechselnd einen schwarzen Adler und einen Zettel mit dem Namen der Stifter, Giustiniani, enthielten; zu den prächtigen Intarsien der Wandschränke gewiss die zierlichste Ergänzung; Sansovino, Venezia fol. 76. — Ein Verding solcher Platten zu Siena 1488, Vasari III, p. 688, Nota 1 (Le M. VI, p. 141, Nota) v. di Signorelli. — Die jetzt ganz ausgetretenen in den vatikanischen Loggien, welche Rafael bei den Robbia in Florenz bestellte, Vasari IV, p. 363 (Le M. VIII, p. 42), v. di Raffaello, waren glatt. — Diejenigen im unzugänglichen obersten Stockwerk der Loggien, aus der Zeit Pius' IV., sind nicht mehr erhalten. — Das Paviment der Capp. Lando in S. Sebastiano zu Venedig, 1510, das Familienwappen von Blumen, Blättern, Waffen und Tieren umgeben; vielleicht Arbeit aus Faenza; vgl. Archiv. stor. dell' arte II, p. 389.

§ 161.

Die Inscriptionen und die Schönschreiber.

Die Inschriften, als integrierender Teil von Kunstwerken, wurden in diesem Zeitalter den römischen Inscriptionen der besten Zeit nachgebildet. Da der Buchstabe für schön gilt an sich, so wird er bisweilen in riesiger Grösse angewandt, wie eine andere Kunstform.

Die Inschrift an der Fassade von S. Maria novella in Florenz, von L. B. Alberti (vgl. S. 137), in Porphyr inkrustiert; Vasari I, p. 110 (Le M. I, p. 98), Introduzione.

Die riesige Inschrift aussen am vatikanischen Palast (Ostseite) nach eigener Angabe Julius' II., der den Bramante wegen seiner beabsichtigten Hieroglyphen oder Rebus auslachte: Vasari IV, p. 158 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebte in Padua der Priester Francesco Pociviano, genannt Mauro, welcher im Malen und Schreiben alle Kalligraphen und im Meisseln von Buchstaben alle Skulptoren übertraf, und Bembos Grabschrift im Santo meisseln durfte; auch für Inschriften in Fresken liess man ihn kommen; Scardeonius, in Graev. thesaur. IV, III, Col. 429, wo noch ein anderer dortiger Schönschreiber Fortebraccio erwähnt wird.

Über den Zusammenhang mit der Epigraphik als Literaturzweig s. Kultur der Renaissance, III. Aufl., S. 310. — Ein ganzer Kreuzgang, der von S. Maria sopra Minerva in Rom, unter Paul II. „pulcherrimis epigrammatibus historiisque“ geschmückt; Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1034. — Inschriften in Schlafzimmern, Ang. Politiani carmina.

Die sehr grosse Inschrift im obern Friese von Pal. Pandolfini in Florenz. — Häufig in Fensterfriesen seit Pal. di Venezia zu Rom Motti oder Namen in vielfacher Wiederholung.

Bei Festdekorationen die bekannten hängenden Inschrifttafeln, welche das jetzige Italien nur noch als Theateraffichen anwendet; z. B. bei dem Possesso

Alexanders VI. 1492: una travola al modo antico pendente, Corio stor. di Milano, fol. 451 ss., wo auch kolossale, von Schnörkeln reich umgebene Chiffern in dem Schattentuch über der Strasse gerühmt werden.

Ein heiterer Gegensatz zu der Strenge der grossen römischen Uncialen wird bisweilen darin gefunden, dass Kinderfiguren dieselben umspielen.

Vielleicht am frühsten in einer Friesmalerei des Pordenone an einem Privathaus in Mantua, Vasari V, p. 113 (Le M. IX., p. 34), v. di Pordenone und Armenini, l. c. p. 205. — Dann an dem Friese des Chorstuhlwerkes des Fra Damiano in S. Domenico zu Bologna, § 152.

Die Kalligraphie, in der italienischen Schrift des XV. Jahrhunderts auf höchste Einfachheit und Schönheit gerichtet, überlebte auch das Eindringen des Bücherdruckes trotz der vorherrschenden Eleganz desselben noch lange.

Das Bedürfnis nach Miniaturen hielt sie am Leben. Der Kalligraph des Miniators Clovio, Monterchi, wird erwähnt Vasari VII, p. 560 (Le M. XIII, p. 132), v. di Clovio. Die Kalligraphen nennen sich in der Regel selbst.

Über die vielleicht auf Linardo zurückgehenden Versuche zur Reform der Buchstaben, wie sie u. a. bei Luca Pacioli, Divina proportione (ed. Winterberg) hervortreten, vgl. Dehio im Repertorium für Kunstwissenschaft IV, S. 269 ff.

VI. Kapitel.

Die Fassadenmalerei.

§ 162.

Ursprung und Ausdehnung.

Von der gemalten Dekoration ist ein Hauptzweig, die Fassadenmalerei, nur durch verhältnismässig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen.

Ihr Ursprung ist in den Madonnen u. a. heiligen Darstellungen zu suchen, mit welchen man im Süden von jeher die Mauern geschmückt haben wird. (Sehr alte in Assisi, Perugia etc.; einzelnes aus dem XIV. Jahrhundert, wie z. B. eine Madonna mit Heiligen und blumenbringenden Engeln, von Stefano da Zevio, in Verona.) Den Rest der Fassade schmückte man etwa mit einem Teppichmuster.

Im XV. Jahrhundert neben wachsender Fertigkeit im soliden Frescomalen und in der Perspektivik regt sich die Lust an den Zierformen des neuen Baustiles und das Bedürfnis, dieselben gerade dann gemalt im vollen Reichtum an den Fassaden walten zu lassen, wenn die Mittel nicht ausreichten für Rustika oder Inkrustation oder reichere plastische Ausbildung der Bauformen überhaupt, auch wenn man über Symmetrie und deren Proportionen nicht verfügen konnte.

Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Wert zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Fassade so wenig scheuten als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verliess sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, dass die Nachkommen ebenso Treffliches würden hinmalen lassen, und urteilte, dass man geniessen müsse, was der Genius der Zeit biete.

Die Künstler aber, darunter einige der grössten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlass, monumental, mit grosser Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Konkurrenz mit der reinen Architektur, nachdem er anfangs wohl nur als ökonomisches Surrogat derselben gegolten hatte. In Venedig wird es um 1550 zugestanden: molto più dilettano [a] gli occhî altrui le facciate delle case et de' palagî dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro (§ 42). Lodov. Dolce, Dialogo della pittura, p. 146, ed. fiorent.

Von dem prachtvollen Anblick, welchen solche Fassaden, oft gassenweise, gewähren mussten, giebt jetzt keine Stadt mehr auch nur einen entfernten Begriff. Von dem wenigen Erhaltenen ist das Wichtigste verzeichnet Cicerone II, I, S. 203 ff.

Im XVI. Jahrhundert galten als besonders reich an farbigen Fassaden: Venedig, Genua, Pesaro und Mantua; Armenini, de' veri precetti etc., p. 205.

§ 163.

Die Besteller.

Es kamen Beispiele vor, da entweder auf Anregung von Fürsten oder auf freiwillige Abrede hin ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten.

Eine gleichartig fortlaufende, wenigstens dekorative Malerei ist vorauszusetzen in Ferrara 1472 unter Ercole I., Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 243: im Dezember fing man an, die Hallen der Geldwechsler vor dem Thurm Rigobello zu bauen und die Paläste der Signori und die Buden der Lederhändler (le banche de li calgari?) zu malen. Nachher, Col. 247, heisst es: den Palast der Lederbuden mit Paladinen, d. h. wohl mit den Helden Karls d. Gr.

Lodovico Moro liess in Mailand und Pavia die Vorbauten (§ 112) in den Gassen wegräumen und die Fassaden liess (fece) er malen, schmücken und verschönern: Cagnola, arch. stor. III, p. 188.

In Brescia am Corso del teatro (Contrada del Gambero) sind noch fortlaufende mythologische Malereien des Lattanzio Gambara erhalten.

Weit häufiger jedoch sind der Natur der Sache nach die von jedem Eigentümer nach eigenem Geschmack bestellten Fassadenmalereien.

Schon ihr Ausgang von dem Andachtsbilde, § 162, weist darauf hin; sie waren gewiss oft der Stolz des Besitzers und das Kennzeichen seines Hauses, in einer Zeit, da man sich unterscheiden wollte und das Auffallende noch nicht mied.

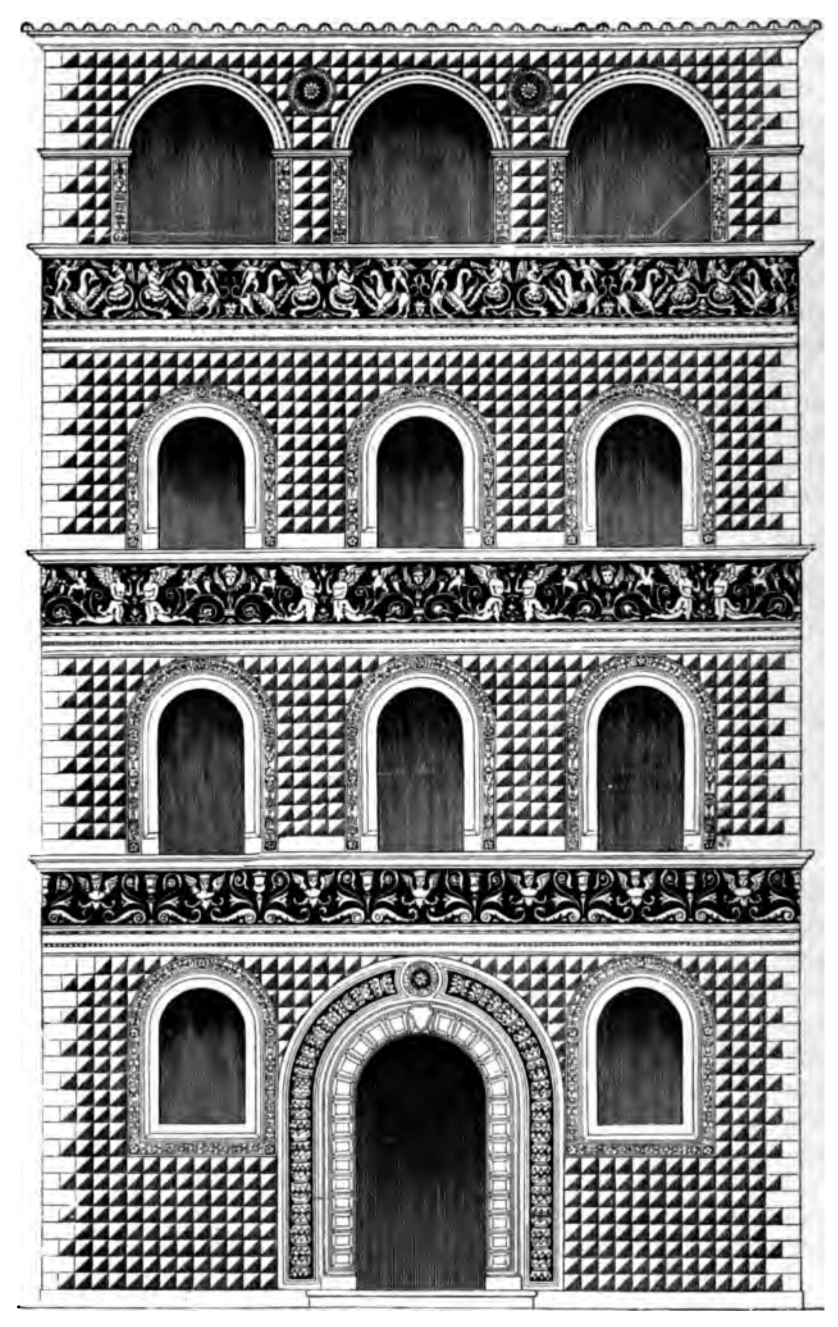


Fig. 287. Sgraffitofassade zu Florenz.

Auch an öffentlichen Gebäuden hie und da sehr früh Fassadenmalereien, als Ausdruck irgend einer allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung; so war zu Venedig im XIV. Jahrhundert der Pal. del Comune (1324) von allen Seiten mit

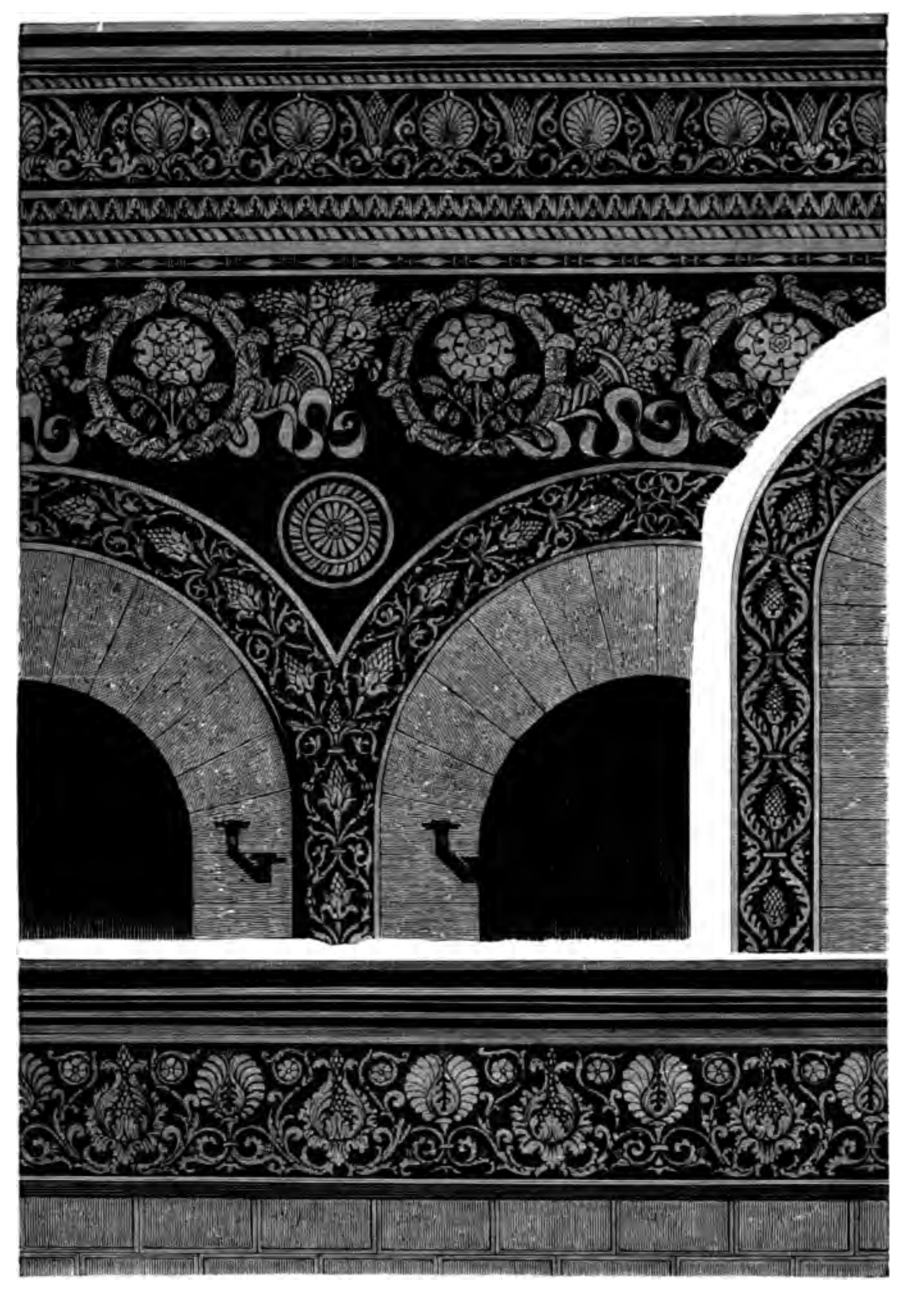


Fig. 288. Sgraffitofassade zu Florenz. (Herdtle.)

Malereien, ohne Zweifel politischen Inhaltes, bedeckt; am frequentesten Ort der Stadt, den Portiken des Rialto, war ein Seesieg über König Pipin (Sohn Karls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt, Sansovino, Venezia, fol. 133, 134. — Ähnliche Malereien an einigen damaligen Tyrannenbauten, z. B. am Palastthurm der

carraresischen Residenz in Padua, M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1174; vom Palast des Braccio Baglione zu Perugia heisst es um 1500: e era tutta quella casa penta (dipinta) dentro e de fora, de la cima insino a terra, samt beiden Thürmen. — Selbst die grossen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein.

§ 164.

Darstellungsweisen der Fassadenmaler.

Die Mauermalerei stellt meist eine mehr oder weniger reiche, dekorativ umgedeutete, fingierte Architektur dar, welche durch figürliche Zuthaten jeder denkbaren Art belebt wird. Ohne Zweifel stand auch sie in Wechselwirkung mit der Festdekoration.

Die schriftlichen Nachrichten, zumal bei Vasari, sind darin einseitig, dass sie fast nur das figürliche Element erwähnen und den grossen dekorativen Zusammenhang kaum andeuten.

Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes in perspektivischer Untenansicht, an dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. (Zeichnungen seiner untergegangenen Fassadenmalereien in der öffentlichen Sammlung zu Basel.) Pompeji enthält Ähnliches, nur ohne das Streben nach Illusion.

Ein grosser Hauptunterschied liegt in den Darstellungsmitteln, indem Vollfarbigkeit, teilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit und Sgraffito teils sich ausschliessend, teils nebeneinander (bisweilen im allerschönsten Kontraste) angewandt werden, je nachdem man den Schein der Architektur und der dekorierenden Skulptur mehr oder weniger beibehalten will. Später kam sogar noch reliefierter Stucco hinzu.

Alle Vereinfachungen in der Farbe haben den Vorteil, dass das Altern und Verbleichen weniger schnell sichtbar und die Restauration leichter ist als bei der Vollfarbigkeit.

Das Sgraffito wird sogar ohne eigentliches Malen dadurch hervorgebracht, dass die Mauer erst schwarz, dann weiss überzogen wird und hierauf die Zeichnung durch teilweises Wegschaben entsteht (Fig. 287, 288 u. 289). Der Hauptnachteil liegt darin, dass sich der Staub daran festsetzt. — Vgl. Vasari I, p. 192 (Le M. I, p. 169), Introduzione; — V, p. 206 s. (Le M. IX, p. 110 s.), v. di Morto da Feltre (wo die Erfindung dem Andrea Feltrini zugeschrieben wird, während sie gewiss viel älter ist).

Die Vollfarbigkeit scheint von Anfang an für die Fassaden von Oberitalien, hauptsächlich Venedig gegolten zu haben; Verona besitzt bis heute ausser mehrern andern Fassaden das vielleicht wichtigste Werk dieser Art: Casa Borella, früher dem Mantegna zugeschrieben, goldfarbige Pilaster mit Arabesken, davon eingefasst historische Darstellungen mit blauem Grunde; Fries mit Festons und Putten etc.

Daneben ein grosser Reichtum von Abstufungen und oft ganz herrlich wirkenden Kombinationen: Farbigkeit der Einzelfiguren und der historischen Scenen, oder letzterer allein; dazu das Dekorative in zweierlei Steinfarbe, so dass z. B. die fingierte Architektur rötlich, die fingierte Skulptur weiss dargestellt ist; oder erstere weissgrau, letztere, zumal Statuen, Gefässe und Trophäen, gold- oder erzfarbig; höchst unbefangene Behandlung der Festons, bald mehr ideal

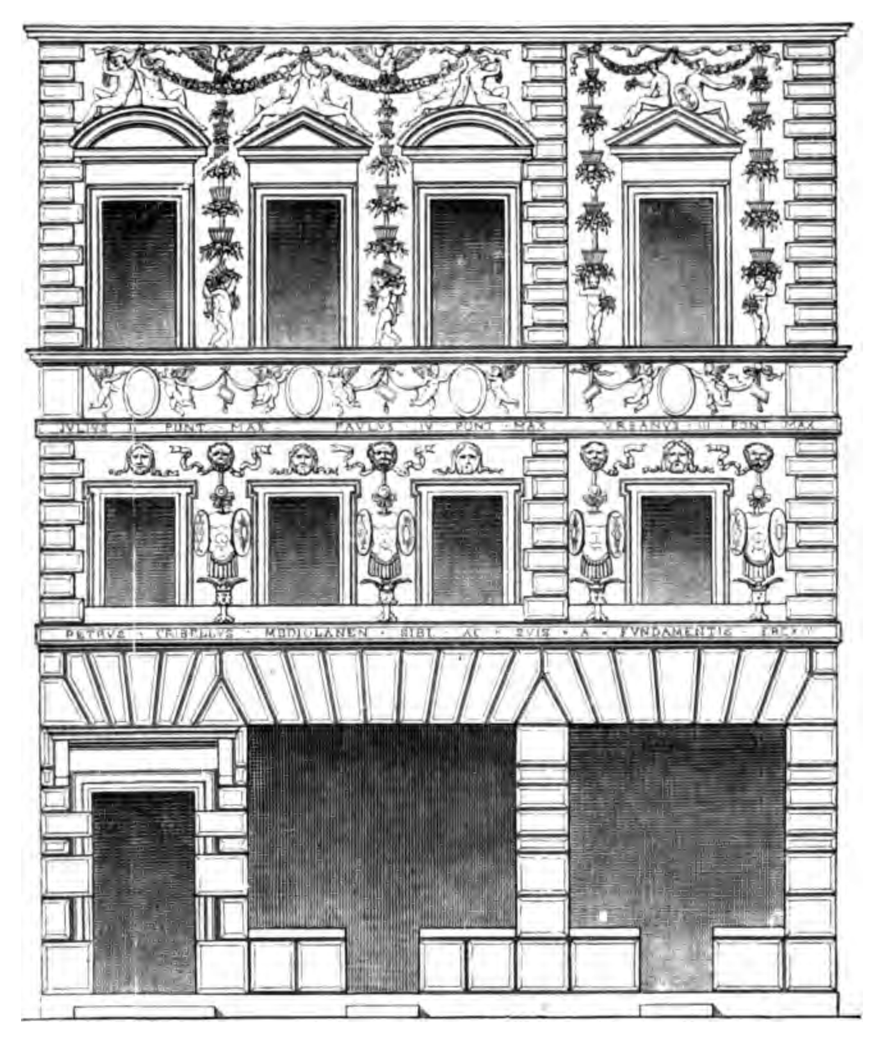


Fig. 289. Sgraffitofassade an Via S. Lucia in Rom. (Nach Letarouilly.)

und steinfarbig, bald realistisch und naturfarbig in Laub und Früchten. — Sehr gute farbige Fassaden an zwei kleinen Häusern auf Piazza delle Erbe zu Verona.

Sodann Abwechselung vollfarbiger und steinfarbiger Partien je nach Stockwerken oder je nach der Bedeutung der betreffenden Mauerfläche.

Endlich die einfarbige Malerei, Chiaroscuro, pitture di terretta, in bloss einer beliebigen Farbe; ausser grau kommen auch grün, rot, violett, gold-

braun etc. vor, bisweilen nach Stockwerken und nach einzelnen Teilen derselben wechselnd. — Zuletzt das Sgraffito, s. oben.

Rafael und seine Schule, zumal die grossen Fassadendekoratoren Polidoro da Caravaggio und Maturino verliehen der Farblosigkeit das Übergewicht und vollendeten denjenigen Stil der figürlichen Darstellung, welcher eine gemalte Plastik darstellt, ohne sich doch knechtisch den strengern Voraussetzungen der letztern zu fügen (Fig. 290). — Victorien, Abundantien etc. an der Tiberseite der Farnesina, grau in grau, von rafaelischer Erfindung; — Fries mit der Geschichte der Niobe an einem Hause in Rom, von Polidoro, grau in grau mit Ausnahme des goldbraunen Götterbildes in der Mitte.

§ 165.

Aussagen der Schriftsteller.

In den Gegenständen hielt sich die Fassadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen grossen dekorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gesammtgedanken zu verwirklichen hatten.

Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die niemand mehr zu erklären wusste. Vasari glaubte es besser zu verstehen und pfropfte in eine Fassade das ganze menschliche Leben (VI, p. 230 s. (Le M. XI, p. 16), v. di Gherardi, in einer Masse von Allegorien.

Die wichtigern Stellen bei Vasari sind folgende:

III, p. 221 (Le M. V, p. 51 s.), v. di Don Bartolommeo; — ib. p. 221 (Le M. V, p. 144), v. di Verrocchio; — p. 392, 395, 406, 407 (166, 168, 178, 179), v. di Mantegna; — III, p. 510 (V, p. 278), v. di Pinturicchio.

IV, p. 95 ss. (Le M. VII, p. 83 ss.), v. di Giorgione; — p. 420 (Le M. VIII, p. 98 s.), v. di Marcilla; — IV, p. 490 (VIII, p. 147), v. di San Gimignano; — IV, p. 592—611 (VIII, p. 222—237), v. di Peruzzi.

V, p. 34, 39 (VIII, p. 275, 295), v. di A. del Sarto; — p. 98 (IX, p. 22), v. di Alf. Lombardi; — p. 111—117 (IX, 33—38), v. di Pordenone; — p. 135 s. (IX, p. 51 s.), v. di Girol. da Treviso; — p. 141—154 (IX, p. 56—65), v. di Polidoro e Maturino; — p. 179 s. (p. 88), v. di Bagnacavallo; — p. 206 (IX, p. 110), v. di Morto da Feltre; — p. 292, 297, 308, 314, 315, 319, 320 (IX, p. 181, 185, 193, 198, 199, 203, 204), v. di Fra Giocondo; — p. 453 (X, p. 5), v. di Ant. da Sangallo giov.; — p. 596 ss. (X, p. 144 ss.), v. di Perino; — p. 634 s. (X, p. 177 s.), v. di Beccafumi.

VI, p. 18 (X, p. 210), v. di Soggi, p. 230—237 (XI, 15—22), v. di Gherardi; — p. 256 (XI, p. 39), v. di Puntormo; — p. 366 ss. (XI, p. 132 ss.), v. di Sanmicheli; — p. 384 s. (XI, p. 146), v. di Sodoma; — p. 450 ss. (XI, p. 215 s.), v. di Aristotile; — p. 466, 475, 507, 513, 520 (XI, p. 228, 237, 265, 270, 276, 282), v. di Garofalo; — p. 542 (XI, p. 294), v. di Rid. Ghirlandajo.

VII, p. 45 (XII, p. 81 s.), v. di Salviati; — p. 76—88 (XII, p. 106—117), v. di Taddeo Zucchero; — VII, p. 417 (XIII, p. 11), v. di Primaticcio; — p. 428—33 u. 462 (XIII, p. 20—22 u. 48 s.), v. di Tiziano.

Ausserdem zerstreute Notizen bei Gaye, carteggio I, p. 334 (über die mantuanischen Fassadenmaler Polidoro und Guerzo 1495) und II, p. 137 (Giorgiones Fresken); — im Anonimo di Morelli (bei Anlass der Casa Cornaro in Padua und des Pal. del Podestà in Bergamo, sowie der dortigen Porta pinta; — Lomazzo, trattato dell' arte, p. 227 s., 264, 271 (zusammenhängende Stellen über lombardische Fassadenmaler); p. 413 (über Dosso Dossi); Milanesi III, p. 65 s. (Sodomas mit einem Pferd bezahlte Fassade).

Sansovino, Venezia, ergiebt ausser dem sonst Bekannten wenig, z. B. fol. 143 eine Fassade des Battista Moro; — fol. 135 über den Fondaco de'

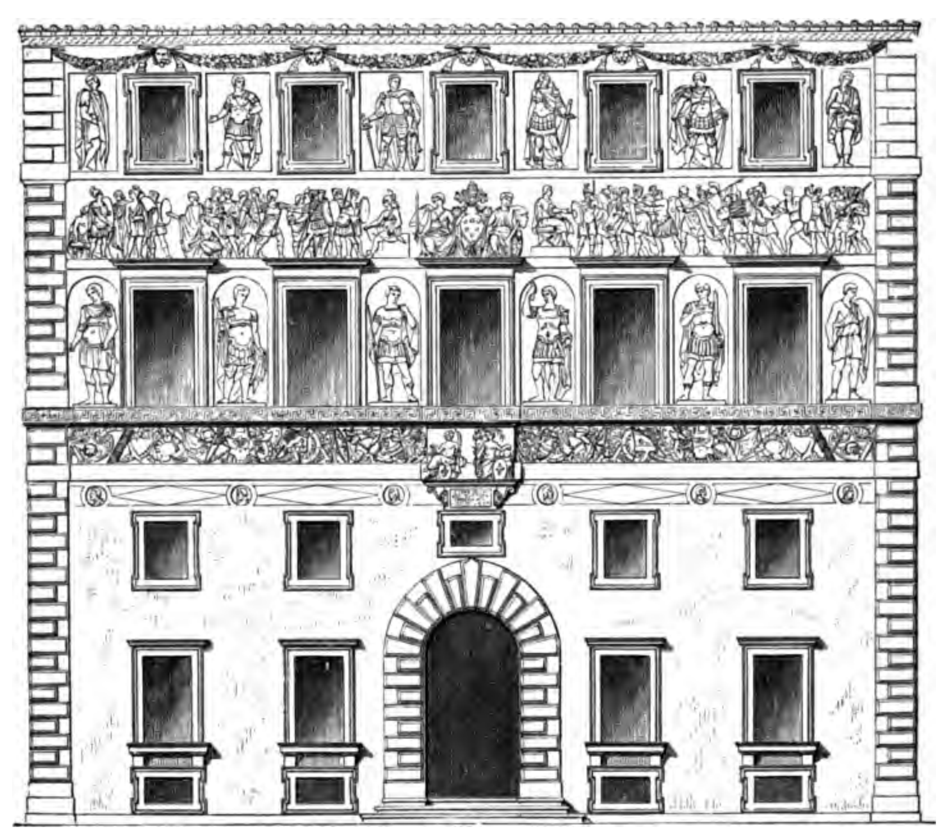


Fig. 290. Bemalte Fassade an Via Giulia in Rom. (Nach Letarouilly.)

Tedeschi. Die Fresken Tizians an diesem Fondaco beschreibt in Kürze auch Ridolfi (bei Ticozzi, vite de' pittori Vecelli, p. 22), und zwar ohne nur eine Deutung zu versuchen, die sich auch in der That unmöglich geben liess.

Serlio, architettura, fol. 192, im IV. Buche, wichtige Stelle, hauptsächlich das Lob des Chiaroscuro.

Eine von Albrecht Dürer in Venedig gemalte Fassade wird unter den grossen Sehenswürdigkeiten Italiens aufgezählt. Lettere pittoriche III, 166, in einem Briefe des Doni an Carnesecchi.

Armenini, S. 202 ff., spricht schon dem Vasari nach.

Einer fast ganz untergegangenen Kunstgattung dürfen wir hier nicht mit umständlich ergänzenden Hypothesen nachgehen, zumal da die Nachrichten, wie bemerkt, die dekorativen Teile kaum erwähnen. Eine rasche Übersicht des Inhaltes mag genügen.

§ 166.

Gegenstände der Fassadenmalerei.

Zunächst gehören viele einzelne Figuren dem Gebiete neutraler Schönheit an und wirken wesentlich als symmetrisch füllend, sind auch wohl mit dem fingierten baulichen Gerüste wesentlich verbunden.

Attituden, nackte Gestalten jeder Art und Farbe, bisweilen als Tragfiguren, ja als Hermen; — ferner Genien, besonders Kinder (Putten) in Menge; Sirenen, Züge von Tritonen und Nereiden als Friese; — auch Tritone und Nereiden zu zweien, Medaillons haltend; — einzeln und scheinbar oft in Nischen: Helden und Philosophen, ohne Namen und bestimmte Beziehung.

Das Religiöse nimmt bald nur ein Hauptbild nach alter Art, bald die ganze Fassade in Anspruch.

Hauptbilder: Crucifixus mit Heiligen, Madonna mit Heiligen; Paradies oder Sündenfall; — alles mit Genrescenen derber Art verträglich, wie eine Fassade in Verona beweist.

Gehört die ganze Fassade dem christlichen Bilderkreise an, so erscheinen noch andere biblische Geschichten; als Füllfiguren Propheten, christliche Tugenden; — als Friese: die Völker, welche der Roma-Fides ihren Tribut bringen, Türkensiege, Thaten Simsons u. dgl.

Allegorien kommen in der guten Zeit wenige und offenbar mehr um der Schönheit des Motives willen gewählte vor.

So am Fondaco de' Tedeschi zu Venedig (seit 1504, mit den herrlichsten Malereien des Giorgione, Tizian u. a. ringsum, wovon jetzt kaum mehr ein Schimmer sichtbar) die berühmte Figur Tizians, welche bald als Judith, bald als Germania galt; anderswo Venezia als Löwenreiterin. — Dann die eben genannte Roma mit den Attributen der Fides.

Zeremonien und Aufzüge finden sich hauptsächlich in Friesen; an Triumphzüge jeder Art waren Poesie und Malerei längst gewöhnt.

Über die Triumphe vgl. Kultur der Renaissance, S. 415 ff.; IV. Aufl. II, S. 144 ff. Es sind Züge von Kriegern, Gefangenen, Senatoren, Trägern, welche Beute, zumal kostbare Gefässe, auch Tribute überwundener Völker bringen u. s. w.; auch antike Spiele, Wagenrennen, dann als heitere Parodie Triumphe von Kinderfiguren, Kriegszüge bewaffneter Kinder; endlich Züge von Pilgern.

Das Profan-Erzählende beginnt mit mythologischen Scenen bisweilen ohne genau bestimmte Beziehung; dann folgt die Urgeschichte der betreffenden Stadt, endlich römische und auch wohl idealisierte gleichzeitige Geschichte.

Kämpfe des Herkules, Sturz der Giganten, Geschichte der Niobe (Polidoro), Ereignisse aus der Odyssee, Schmiede Vulkans (Rafael), Mars und Venus, und als Probestück der Verkürzung: der schwebende Merkur.

Urmythen von Rom (an Fassaden aus Polidoros Zeit), von Cortona etc.; — Geschichten Alexanders d. Gr., Cäsars etc.; — als Verkürzungsprobe: der Sprung des M. Curtius (auch bei Holbein).

Von Zeitereignissen: Karls V. Einnahme von Goletta.

Das Genre ist teils durch antike, teils durch völlig naturalistische Scenen vertreten, welche sich harmlos auch zum Heiligen gesellen.

Antike Ringkämpfe und andere Spiele und besonders Darstellungen von Opfern.

Eine Bauernhochzeit, ein Tanz von Buckligen, eine Wasserfahrt u. dgl. m. — Von Amico Aspertini (Vasari [Le M.] IX, p. 88, v. di Bagnacavallo) Possen und Fratzen an Häuserfassaden und selbst an kirchlichen Gebäuden: in somma non è chiesa ne strada in Bologna, che non abbia qualche imbratto di mano di costui (wovon jedoch nichts erhalten ist).

Tiere und leblose Gegenstände werden bisweilen mit der grössten Meisterschaft an Fassaden dargestellt. Medaillonsköpfe in Steinfarbe kommen reihenweise vor.

Friese mit Tierkämpfen; — Trophäen und Vasen als Beutestücke gedacht (sehr schön, laut Stichen, bei Polidoro); — Festons jeder Art, Masken u. s. w.

Medaillons mit den Köpfen der zwölf ersten Kaiser; — mit Köpfen von Kardinälen etc.

Die Fresken an Gartenmauern § 128.

§ 167.

Ausgang der Fassadenmalerei.

Die Fassadenmalerei fiel schon geraume Zeit vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts einem schnellen und gewissenlosen Betrieb anheim, doch gibt die Verwertung der Motive der guten Zeit auch spätern Leistungen einen bedeutenden Wert, wo die Urbilder nicht mehr vorhanden sind.

Armenini l. c. p. 205: nach dem Tode Polidoros und Maturinos habe sich der Verfall zunächst im Wiederaufkommen der (in Oberitalien nie aufgegebenen) Vollfarbigkeit geoffenbart.

Aus der Zeit seit 1530 weit das Meiste dieser Art in Genua (älter ist etwa eine vortreffliche kleine Fassade auf Piazza dell' Agnello); durchschnittlich von geringer Bedeutung, zumal im dekorativen Teil; — in Florenz einiges Gute aus ganz später Zeit; in Verona, wo sich die Einfarbigkeit jetzt erst recht durchsetzt, manches Treffliche venezianischer Schule. — Lombardische Landhäuser aus dieser Zeit, bisweilen völlig bemalt, z. B. eine Villa zu Bissuccio, unweit Varese.

Fassaden aus Malerei und Stucco gemischt sind fast nur noch aus der Barockzeit vorhanden und eher an kleinen Kirchen als an Häusern; — von genuesischen Fassaden dieser Art: Palazzo Pessagno, Salita S. Caterina, schon in reichem Barocco.

(Die bloss stucchierten Fassaden vgl. § 96.)

Auch an den geringern Arbeiten dieser spätern Zeit wird man Wirkungsmittel entdecken, welche darauf hindeuten, was für Kräfte der besten Epoche sich dieser Gattung einst mussten gewidmet haben.

Die ganze Fassadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müsste im Auftrag einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden.

Näher verwandt mit der Fassadenmalerei, als man es denken sollte: die dekorative Einfassung mancher Miniaturen und namentlich die Verzierungen vieler Büchertitel in Holzschnitt. Letztere stellen gewiss häufig nichts Anderes dar, als was man in den Malereien um Fenster und Thüren herum zu sehen gewohnt war, und zwar in den Büchern von etwa 1480—1550 ganz besonders charakteristisch, je nach dem Jahrzehnt.

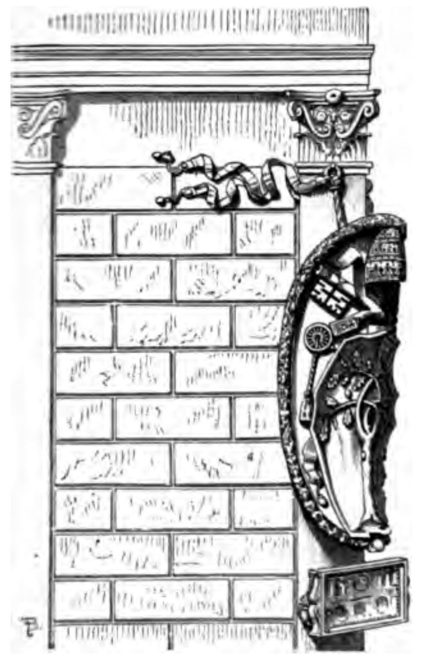


Fig. 291. Päpstliches Wappen am Pal. der Cancelleria.

§ 168.

Skulptur und Malerei der Wappen.

Die Wappen, von dem strengern Stil nordischer Heraldik völlig losgesprochen und als freie Prachtaufgabe behandelt, bilden einen nicht unwichtigen Bestandteil der Fassadenmalerei sowohl als der dekorativen Skulptur.

Italien hatte am wahren heraldischen System so wenig Anteil als an dem ernstlichen Rittertum und vermischte unaufhörlich Embleme und eigentliche Wappen. Für diese (hier nicht weiter zu verfolgende) Konfusion eine belehrende Hauptstelle bei Decembrius, Vita Phil. Mariae Vicecomitis, Murat. XX, Col. 996. — Auch was Serlio Ende des IV. Buches vorbringt, zeigt, dass er keine Ahnung von der Sache hat. — Entscheidend für die Kunst war, dass man sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgend eine Tradition band und vollends in Betreff der Wappenhalter durchaus nur dem Gesetz der Schönheit folgte.

Gemeisselte Wappenschilde schräg an den Ecken von Rustikapalästen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Fig. 291); dann 1537 die kolossalen Wappen Karls V. und des Herzogs Alessandro Medici an der Fortezza da basso zu Florenz, ersteres mit zwei nackten lebensgrossen Viktorien, letzteres mit zwei andern Figuren; Vasari IV, p. 544 (Le M. VIII, p. 185), v. di Baccio e Raff. da Montelupo; — ein Wappen Clemens' VII., jetzt untergegangen; VI, p. 301 (Le M. XI, p. 77), v. di Mosca; — Veränderung eines gemeisselten Papstwappens unter einem neuen Pontifikat, ibid. 303 (Le M. XI, p. 79); — kolossale Wappen Pauls III. in Perugia, wobei zum erstenmal die Wirkung der kräftig vortretenden Tiara und der gekreuzten Schlüssel, in Verbindung mit Festons und Masken hervorgehoben wird, ibid. 306 (Le M. XI, p. 82). — Das Wappen über dem Hauptfenster des Pal. Farnese in Rom, Vasari VII, p. 223 s. (Le M. XII, p. 231), v. di Michelangelo.

Weit häufiger waren die gemalten Wappen, deren schon früh sehr prächtige mit allen irgend passlichen Zuthaten versehene vorgekommen sein müssen, wie z. B. das des Giangaleazzo Visconti, welches die Stadt Siena 1393 an Porta Camollia malen liess für 20 Goldgulden; Milanesi I, p. 33. — Eine besonders reiche Wappengruppe war die bei Anlass des Empfanges der Lucrezia Borgia 1502 am Palast zu Ferrara gemalte: „die Wappen des Papstes, des Königs von Frankreich und des erlauchten Hauses Este, mit Engeln, Hydren und andern schönen Zieraten"; Diario ferrar., Murat. XXIV, Col. 401. — Von Baldassare Peruzzi gab es an der Strasse der Banchi zu Rom ein Freskowappen Leos X. mit drei Putten, che di tenerissima carne e vivi parevano. Vasari (Le M.) VIII, p. 225. — Beccafumis Fassade mit dem Wappen Julius' II. im Borgo zu Rom, Vasari V, p. 634 (Le M. X, p. 177). — Rosso Fiorentino begann seine Laufbahn mit dergleichen; Vasari V, p. 156 (Le M. IX, p. 68 s.), v. di Rosso. — Der grösste aber in diesem Fache muss Jacopo Puntormo, und zwar von früh an gewesen sein; Vasari VI, p. 247, 250, 258 s., 261 (Le M. XI, p. 31, 33, 41, 43), v. di Puntormo. Sein Ruhm stellte sich schon 1514 fest, als Leo X. nach Florenz kam und dessen ganzer Anhang lauter mediceische Wappen in pietre, in marmi, in tele ed in fresco machen liess; Puntormos Einfassung eines dieser Wappen an der Annunziata, bestehend aus Tugenden, Kinderfiguren etc., entlockte selbst dem Michelangelo einen Ausruf des Entzückens; — andere Wappen von ihm im Kastell, an Casa Lanfredini, in Casa Spina zu Florenz; alles wohl längst nicht mehr vorhanden, aber ohne Zweifel nachklingend in allen bessern Wappenmalereien des XVI. Jahrhunderts; vielleicht schon in dem ebenfalls untergegangenen Wappen Pauls III. von Francesco Salviati an einem Palast in Rom, „mit einigen grossen und nackten Figuren, welche den grössten Beifall fanden", Vasari VII, p. 15 (Le M. XII, p. 55), v. di Salviati.

In einem später umgebauten Teil des Vatikans scheint sich ein von Genien begleitetes Wappen Julius' II. befunden zu haben, von Rafaels Hand oder unter seiner Leitung gemalt. Laut Dehios sehr einleuchtender Ansicht (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen I) wäre der bekannte Putto al fresco in der Accademia di S. Luca ein ausgesägter Rest dieser Malerei. Ein Schüler Rafaels, vielleicht Giulio, hätte dann den als Rafael geltenden Jesaias in S. Agostino gemalt und für dessen Begleiter die beiden Putten des Wappens entlehnt; der eine davon wäre also die Wiederholung desjenigen von S. Luca, mit welchem er zusammenstimmt.

Von den Wappen, welche die Regierungen in allen Ortschaften ihres Gebietes malen liessen (Milanesi II, p. 397, zum Jahr 1482), und vollends von den fürstlichen Wappen und Devisen, mit welchen Gastwirte ihre Lokale schmückten (Lomazzo, p. 349 mit komischer Entrüstung gegen solchen Missbrauch), ist hier nicht nötig zu reden. — Auch von Wappen, welche neugewählte Beamte in den betreffenden Gebäuden malen oder meisseln liessen (Pal. de' Tribunali zu Pistoja, Pal. del Podestà zu Florenz) ist keine in künstlerischer Beziehung nennenswerte Reihe vorhanden.

VII. Kapitel.

Malerei und Stucchierung des Innern.

§ 169.

Friese und Wanddekorationen.

Von der dekorierenden Malerei des Innern sind zunächst zu erwähnen die Friese flachgedeckter Säle und Zimmer, welche als Mittelglied zwischen der kassettierten und bemalten Decke und den mit Teppichen behangenen oder sonst verzierten Wänden meist vollfarbig ausgeführt wurden.

Ob aus dem XV. Jahrhundert und aus der besten Zeit des folgenden etwas Wichtiges von dieser Art erhalten ist? — Der Fries konnte fortlaufend oder mit Unterbrechung durch wirkliche oder gemalte Tragfiguren gemalt sein; sein Inhalt genreartig, mythologisch oder historisch; zur Zeit des Barockstiles besonders Schlachten u. a. Scenen aus der römischen Geschichte, seltener Landschaften und Ansichten von Gebäuden. (Letzteres in der obersten Halle der vatikanischen Loggien.)

Von namhaften Meistern werden angeführt: Gio. da Udine, Fries von Kindern, Löwen, Wappen etc. über einer als Scheininkrustation gegebenen Wandbemalung, nicht mehr vorhanden, Vasari VI, p. 544 ss. (Le M. XI, p. 305), v. di Udine; Pordenones Fries von Kindern mit einer Barke, im Pal. Doria (zu Genua?); — Battista del Moro, Friese mit Schlachten in Pal. Canossa zu Verona, Vasari V, p. 297 (Le M. IX, p. 185), v. di Fra Giocondo; — Perin del Vaga, Fries mit weiblichen Figuren bei Gianettino Doria zu Genua, ibid. V, p. 616 (Le M. X, p. 161), v. di Perino; — Dan. da Volterras Friese im Pal. Farnese zu Rom, ibid. VII, p. 56 (Le M. XII, p. 90), v. di Ricciarelli. — Zu Schnellprodukten werden solche Friese dann mit Taddeo Zucchero, ibid. VII, p. 76, 82 s., 90 (Le M. XII, p. 107, 112, 118), v. di T. Zucchero.

Erst aus noch späterer Zeit (1587) die Theorie dieser Friese bei Armenini, de' veri precetti etc., p. 185: ihre Höhe solle zwischen $^1/_5$ und $^1/_6$ des Gemaches betragen, Architrav und Sims eingerechnet; der Inhalt pedantisch vorgeschrieben etc. Die Wand unter den Friesen, eigentlich für Arazzen bestimmt, erhielt doch (Genua ausgenommen, wo sie bis auf den marmorierten Sockel weiss blieb) eine Art von Dekoration, jedoch z. B. in der Lombardei nur eine oberflächlich gemalte Scheinarchitektur von Säulen, Inkrustationen und grünen Festons. — Ibid. p. 197 über die Friese in Gartensalons.

Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, a damaschi, wie in der sixtinischen Kapelle, und wie Julius II. (Gaye II, p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vatikanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt; Lomazzo, l. c. p. 317.

Skulpierte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Palast von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle, sondern besonders

aufgestellt), blieben natürlich eine seltene Ausnahme; Vasari III, p. 72, Nota 1 (Le M. IV, p. 206 und Nota), v. di Franc. di Giorgio; — noch ein Beispiel: im Pal. del Te zu Mantua ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenscenen nach der Trajanssäule, Armenini, p. 185.

Die Malereien über den Kaminen (§ 146) haben öfter irgend eine ungezwungene Beziehung auf das Feuer, z. B. die Werkstatt des Vulkan mit Venus, Vasari V, p. 586 (Le M. X, p. 107), v. di Giulio Romano, — die Friedensgöttin, Waffen verbrennend, ibid. p. 598 (X, 146), v. di Perino, — „cose ignee", wie Armenini, l. c. p. 201, wünscht. — Auch bezuglose Ölgemälde, denen man einen Ehrenplatz gönnte, kamen wohl über das Kamin zu stehen; Vasari VI, p. 467 (Le M. XI, p. 229), v. di Garofalo. — Kaminfresken in Frankreich, ibid. VII, p. 34 (Le M. XII, p. 72), v. di Salviati.

Neben jenen flüchtig gemalten Scheinarchitekturen, von welchen Lomazzo spricht, gab es doch schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts bessere, von Meistern, welche im Stande waren, eine gewisse Illusion in reichen Bauformen hervorzubringen (Prospektmalerei; vgl. § 32 a). Was von Peruzzi in dieser Weise Gemaltes noch vorhanden ist, weiss ich nicht anzugeben.

Ein oberer Saal der Farnesina soll noch an den Wänden, wenn auch modernisiert, seine gemalte Säulenperspektive enthalten, welche mit ihren Durchblicken den Raum grösser erscheinen lässt, wie Vasari (Le M. VIII, p. 223) sagt.

Im Speisesaal von Giovios Villa (Paul Jov. Musei descriptio) war eine Scheinhalle sehr täuschend gemalt. Für die Zeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Vasari VII, p. 108 (Le M. XII, p. 134), v. di Zucchero. — Wie schon Bramante sogar eine wirkliche Vertiefung zu Hilfe nahm, um einen Halleneffekt hervorzubringen, s. § 83.

Endlich wurden, wie sich von selbst versteht, viele Wände der grossen idealen Freskomalerei gewidmet, wovon hier nicht zu handeln wäre, wenn sich nicht hie und da



Fig. 292. Pfeiler vom Monastero maggiore zu Mailand. (Lasius.)

eine umständliche Vernutzung der Gestalten und Historien in dekorativem Sinne dabei eingestellt hätte. Das Erzählende in Massstab und Ton geschieden, als einfarbiges Sockelbild, als grösseres Wandbild, als metallfarbiges Medaillon; angebliche Tugenden und andere Idealfiguren lehnend zu zweien über den Sockelbildern, sitzend über den Thüroberschwellen u. s. w., alles in grösserem symmetrischen Zusammenklang (Hauptsaal der Engelsburg, von Perin del Vaga).

§ 170.

Dekorative Bemalung von Bauteilen.

Gemalte Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, welche als Einfassungen von Fresken des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen, erhalten eine Ausfüllung mit Zierformen, welche wesentlich von der in der Marmordekoration vorkommenden abgeleitet ist.

Zu den bedeutenden Verlusten der Kunst und ihrer Tradition könnten die dekorativen Malereien aller Art gehören, welche in den vielen römischen Kirchen aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts ohne Zweifel vorhanden waren und später den Umbauten und Zierweisen des Barocco weichen mussten, nachdem sie doch vielleicht auf Nähe und Ferne stark gewirkt hatten. Vgl. bei Albertini, fol. 83 bis 85, das grosse Verzeichnis der in den Zeiten von Sixtus bis Julius von Päpsten, Titularkardinälen und fremden Nationen erbauten oder hergestellten Kirchen.

Eine Aufzählung solcher einrahmenden Malereien zumal der peruginischen Schule s. Cicerone, S. 277 ff.; V. Aufl. II, S. 188. — Von den Florentinern soll Andrea di Cosimo und besonders Filippino Lippi das grösste Verdienst dabei gehabt haben, Vasari III, p. 189 (Le M. V, p. 32), v. di Cosimo Rosselli; ibid. p. 461 s., 473 (V, p. 242, 250), v. di Filippino Lippi. — Bei den Paduanern, welche schon in ihren Bildern selbst so viele reichornamentierte Architektur darstellen, mag Squarcione mit seiner Sammlung (§ 25) den Hauptanstoss gegeben haben, doch malte um 1453 ein Donatello bewunderte Dekorationen im Bischofshof zu Treviso (Memorie trevigiane I, p. 97 und 111), und dies könnte wohl der berühmte Florentiner gewesen sein; über dessen damaligen Aufenthalt im östlichen Oberitalien, Vasari II, p. 411, Nota (Le M. III, p. 257, Nota), v. di Donato.

Schon die Steinfarbe, hie und da mit etwas Gold, bringt eine nahe Verwandtschaft zur gemeisselten Dekoration mit sich. Sehr schön in den Einfassungen von Mantegnas Fresken (Eremitani, Padua) der Kontrast des Steinfarbigen mit den farbigen Festons, an welchen Putten klettern.

Wichtiger ist die Dekoration der wirklichen Pilaster, Friese etc. zumal in den oberitalienischen Kirchen, wo die Konstruktion aus Backstein mit Mörtel keinen bessern Ersatz für den mangelnden Adel des Stoffes zu finden wusste als eine oft sehr reich figurierte, vollfarbige Bemalung.

An irgend eine sachliche Beziehung band man sich dabei nur oberflächlich oder gar nicht (vgl. § 134); die tausendfach vorkommenden Putten oft kindlich mutwillig; ein Nereidenzug als Fries in der Cupolette der von Falconetto (§ 26) ausgemalten Kapelle in S. Nazario e Celso zu Verona. Gute, bloss ornamentale Arabesken auf dunklem Grunde an den Pfeilern dieser Kirche, so-

wie in der Incoronata zu Lodi (Battagio; vgl. § 83); — vorherrschend ornamentale vielleicht von Alessandro Araldi (st. 1528) am ältern Teil der Pilaster von S. Giovanni zu Parma; — Ähnliches in S. Sisto zu Piacenza; — edel und reich die Pfeilerbemalung in Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 292), dessen hintere Hälfte ein fast völlig rein erhaltenes Beispiel lombardischer Dekoration ist. — Endlich gehören hieher die aus je drei farbigen Pilasterflächen bestehenden Wandpfeiler der Libreria im Dom von Siena.

Unter den vorherrschend figurierten Dekorationen, meist spielende Putten, zum Teil aus Correggios Schule, sind zu nennen: der Fries in S. Giovanni zu Parma und derjenige (mit lauter Genien) in S. Benedetto zu Ferrara. Schon später und schwülstiger: die Sachen in der Steccata zu Parma, in S. Francesco zu Ferrara (von Girolamo da Carpi) u. a. m.

Ein Unikum sind die ausgedehnten Malereien, welche Luca Signorelli an den Wänden unterhalb seiner berühmten Weltgerichtsfresken im Dom von Orvieto anbrachte; grau in grau gemalt, ahmen sie Steinskulpturen nach, wie sie S. gerne in seinen Bildern darstellte, und zwar reiche Arabesken sowohl als Figürliches, letzteres mit einer Menge von Beziehungen auf die Hauptbilder; — in der Mitte der Felder vollfarbig und teils rund, teils quadratisch eingefasst, die Halbfiguren der Dichter des Jenseits.

§ 171.

Gewölbemalerei der Frührenaissance.

Die Gewölbemalerei, während des ganzen Mittelalters in den italienischen Kirchen heimisch, hatte hie und da etwas von demjenigen dekorativen Charakter, den sie einst bei den Römern gezeigt hatte.

Es ist hiemit hauptsächlich die Dekoration von Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi gemeint (drittes Kreuzgewölbe des Langhauses, vom Portal an gezählt): Medaillons mit Brustbildern, Festons, aus Vasen hervorspriessend, welche von Genien auf dem Haupt getragen werden, u. s. w. Eine deutliche Nachwirkung altchristlicher Gewölbemalereien.

Sonst aber herrschen, zumal in der Schule Giottos, an den Gewölben heilige Gestalten und selbst Historien (Incoronata zu Neapel) auf blauem Grunde vor, und auch die Renaissance ging häufig darauf ein. Die Halbkuppeln der Chornischen erhielten grosse Freskodarstellungen der himmlischen Herrlichkeit, mit der Himmelfahrt Christi oder Krönung Mariä (Filippo Lippi, Borgognone, Melozzo); auch behauptete die Gewölbemalerei im eigentlichen Sinne, wovon unten, einen sehr hohen Rang.

Eine reichere Blüthe dekorativer Gewölbemalerei ergab sich dann im XV. Jahrhundert, zugleich mit der zunehmenden Befreiung vom Kreuzgewölbe (welches kein Mittelbild duldet) und von den Rippen und Gurten (§ 48). Dieselbe Fähigkeit, gegebene Flächen in denkbar schönster Weise auszufüllen, welche sich im Marmor (§ 131, 134) und in der Holzdekoration (§ 159 ff.) offenbart, äussert sich hier im Gewande der Farbe mit schrankenloser Fülle und Freiheit, in weltlichen Gebäuden wie in Kirchen. Die Urheber sind zugleich grosse Historienmaler.

Zu den frühsten, vielleicht noch halbgothischen Arbeiten mochten die goldenen Tiere auf blauem Grund an den gewölbten Decken im Kastell von Pavia gehören, welche die Ergänzung zu den berühmten Wandfresken bildeten (Anonimo Morelli). Der blaue Grund schon in den schönsten dekorativen Mosaiken des V. Jahrhunderts.

Das späteste gemalte gothische Masswerk, gold auf blau, § 23.

Zunächst musste dann die Renaissance schon vorhandene gothische Gewölbe dekorieren; — herrliche Malereien in der Chormuschel von Mantegnas Kapelle in den Eremitani zu Padua, grüne Festons mit weissen Bändern auf blauem Grund, dazwischen Figuren und Medaillons; — ferner die des Girol. Mazzola an den oblongen Kreuzgewölben im Hauptschiff des Domes von Parma, farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Festons etc.; die Rippen zweifarbig eingerahmt. — Endlich enthält eines der ältern Zimmer des Appartamento Borgia im Vatikan, mit Fresken, angeblich von Pinturicchio, an den Kappen seiner noch fast gothischen Kreuzgewölbe prächtige Arabesken mit farbigen Figuren und goldenen Architekturmotiven auf dunkelblauem Grunde, zum Teil bereits in Stucco reliefiert (wahrscheinlich vor 1495; vielleicht mit Beihilfe des Torrigiano, Vasari IV, p. 260 [Le M. VII, p. 206], v. di Torrigiano).

Im Einklang mit den freiern Gewölbeformen der Frührenaissance und nach völliger Beseitigung der Rippen sind dann namentlich eine Anzahl prächtiger Dekorationen in Oberitalien komponiert: diejenigen im Querschiff der Certosa von Pavia und der Vorhalle des Hofes daselbst, letztere höchst zierlich und originell in der Anordnung, vielleicht von Bernardino Luini.

Im Hause des Condottiere Colleoni in der Oberstadt von Bergamo ein Zimmer mit der erhaltenen Volta a specchio, wo sowohl das Mittelfeld als die Lünetten und die Kappen mit lauter Rundbildern (Halbfiguren von Heiligen, Porträts, Wappen etc.) geschmückt sind, in guter Anordnung, von Meistern der mailändischen Schule um 1470. Die Rundbilder der Kappen werden von steinfarbigen Kinderfiguren getragen.

Die Kapelle Falconettos (§ 170) zu Verona; das Dekorative vorherrschend Steinfarbe, die Figuren vollfarbig; offenbar mit eifrigem Streben, sich den antiken Zierformen mehr zu nähern.

Von seinem Mitarbeiter Franc. Morone das freier und leichter komponierte Gewölbe der Sakristei bei S. Maria in Organo zu Verona.

Am Gewölbe eines Gemaches neben dem Pavillon Correggios im Kloster S. Paolo zu Parma ausgezeichnet schöne, mässig figurierte Arabesken auf dunkelblauem Grunde, von Aless. Araldi.

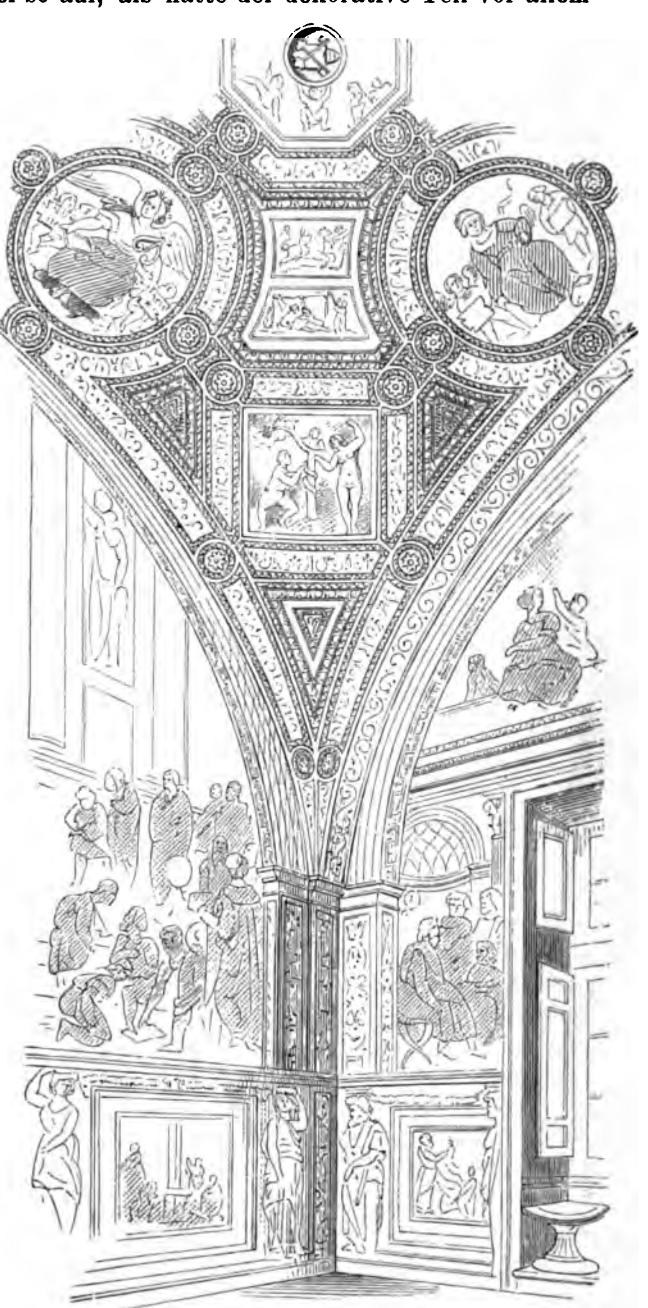
Auch das prächtige Gewölbemosaik in der Sakristei von S. Marco zu Venedig, freischwebendes Rankenwerk mit Medaillons, mag hier wenigstens erwähnt werden.

Endlich ist hier der wenigen erhaltenen kleinen Gewölbe mit elegantem glasiertem Kassettenwerk aus der Werkstatt der Robbia zu gedenken: über dem Tabernakel des Altars im Schiff von S. Miniato bei Florenz; in der Vorhalle der Capp. de' Pazzi bei S. Croce ebenda; in der Vorhalle des Domes von Pistoja etc. Das Hauptwerk, nämlich das Gewölbe in dem Prachtstübchen Cosimos d. Ä. mit reicher figürlicher Zuthat, ist untergegangen; Vasari II, p. 174 (Le M. III, p. 65), v. di Robbia.

§ 172.

Gewölbemalerei der peruginischen Schule.

Die peruginische Schule fasste bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien ihre Aufgabe ziemlich unfrei so auf, als hätte der dekorative Teil vor allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen.


Fig. 293. Stanza della Segnatura. (Nohl.)

Nachdem man die wirklichen Rippen los geworden, führt sie ein gemaltes Rippenwerk wieder ein und macht gar keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre.

Ausfüllung der einzelnen Abteilungen durch farbige Gestalten oder Rundbilder und teils farbige, teils steinfarbene Nebenbilder, Nachahmungen von Reliefs u. dgl.

(Ein älterer peruginischer Maler, Benedetto Bonfigli, malte laut Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 225, Nota, in Rom für Innocenz VIII. „schöne und zierliche Grotesken". Er stand indes ausserhalb der Schule Pietros, mit welcher wir es hier zu thun haben.)

Zum Besten gehören die von Pietros Schülern gemalten Gewölbe im Cambio zu Perugia; und das von ihm selbst herrührende in der Stanza dell' Incendio (Vatikan), welches Rafael als Werk seines Lehrers schonte, obwohl es sich neben dem grossen und freien Stil seiner eigenen Kompositionen sehr ängstlich ausnimmt.

(In der Camera della Segnatura hat Rafael zwar die Einteilung und mehrere kleinere einzelne Darstellungen, von Sodoma, beibehalten, die Hauptfelder des Gewölbes aber neu gemalt. Da diese vatikanischen Räume, und zwar ziemlich sorglos und ungenau, mit Kreuzgewölben gedeckt sind, so können die genannten Dekorationen nicht eigentlich als massgebend für die Renaissance gelten, Fig. 293.)

Pinturicchio (§ 171) ist in der Anordnung seines Chorgewölbes in S. Maria del Popolo zu Rom ganz besonders herb und steinern, obwohl das Detail schöne Partien und das Ganze (mit Mariä Krönung und den Kirchenvätern, Evangelisten und Sibyllen) eine ernste Wirkung hat.

Die von ihm ausgemalte Kapelle in Araceli und die Sakristei von S. Cecilia (aus seiner Schule) sind im Gewölbeschmuck wenigstens beachtenswert.

Ein guter Entwurf in Federzeichnung, dem Pinturicchio zugeschrieben, bei Paul Rouaix, les styles, p. 104, für ein quadratisches Gewölbe mit zwölf einschneidenden Kappen.

Einen grossen Fortschritt in der Kenntnis der Farbenwirkung, in der Freiheit der Einteilung und in der Fülle und Auswahl der Zierformen zeigt dann sein Gewölbe (eine volta a specchio, § 55) in der Libreria des Domes zu Siena. Der sehr liberale, nur auf möglichste Schönheit dringende Abschnitt des mit ihm 1502 geschlossenen Kontrakts (§ 174) bei Vasari III, p. 519 (Le M. V, p. 286), Comment. zu v. di Pinturicchio und bei Milanesi III, 9. Schon verrät sich in der Abwechselung der Farbenflächen ein Einfluss antiker Malereien in der Art der Titusthermen. (P.s Malereien in der Engelsburg sind untergegangen.)

Eher auf der herbern Tradition der peruginischen Schule beruhen die Gewölbemalereien Garofalos in zwei Räumen des erzbischöflichen Seminars zu Ferrara (1519); doch gemildert durch eine gewisse Anmut des Details und gerechtfertigt durch die Strenge des bloss zweifarbigen Vortrages in den dekorativen Teilen. — Ernst und vortrefflich: die ganze Gewölbedekoration in S. Benedetto zu Ferrara (§ 170).

In der Farnesina zu Rom bewunderte man am Gewölbe der Halle der Galatea schon frühe die völlig täuschende Wirkung des gemalten Steingerüstes; Vasari IV, p. 593 (Le M. VIII, p. 223), v. di Peruzzi.

Auch Michelangelo wählte für seine hochernsten Gewölbemalereien in der sixtinischen Kapelle ein strenges Steingerüste zur Einfassung, allein er belebte dasselbe durch und durch mit den herrlichsten Füllfiguren jedes Grades und Vortrages und verschiedener Farbe, abgesehen von den Hauptgestalten und Historien.

§ 173.

Die ersten Stuccaturen.

Neben der Malerei und bald auch in Verbindung mit ihr hatte sich an den Gewölben schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine plastische Dekoration aus Gips oder Stucco eingefunden, Anfangs wohl zur Darstellung der Kassetten, später zu stärkerer Betonung der Formen jeder Art.

L. B. Alberti, der sich der Berechnung und Ausbildung der Stucco-Kassetten für jede Art von Gewölben ausdrücklich rühmt (§ 48), meldet de re aedificatoria L. VI, c. 9: signa und sigilla (d. h. wohl verzierte Quadrate und

einzelne Figuren) von Gips in Formen gegossen und durch einen Firnis (unguentum) dem Anschein des Marmors genähert, seien in zwei Arten üblich: in Relief (prominens) und in Vertiefung (castigatum et retunsum), erstere mehr für Wände passend, letztere mehr für Gewölbe, da hängende reliefierte Teile leicht abfielen. (Um 1450.)

In farblosem Stucco sind in der That Donatellos Reliefs und Ornamente am Gewölbe der Sagrestia vecchia bei S. Lorenzo in Florenz gearbeitet. Es ist die erste vollständige Emancipation vom Gewölbeschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach (damals besser als jetzt erhaltenen) römischen Gewölben. Über diese und andere Stuccosachen Vasari II, p. 396, 407, 415 (Le M. III, 244, 253, 260), v. di Donatello.



Fig. 294. Loggien im Vatikan zu Rom.

Sodann liebten es mehrere Maler des XV. Jahrhunderts, in ihren Fresken und sogar in Tafelbildern (Carlo Crivelli) gewisse Partien, namentlich Waffen, Attribute und Architekturen erhaben aus Stucco aufzusetzen, wie z. B. in den Fresken der Legende der hl. Katharina im Appartamento Borgia (vielleicht von Pinturicchio), wo die Prachtbauten, Triumphbogen etc. erhöht und vergoldet hervortreten; Ähnliches in den Gewölbedekorationen eines dieser Säle, § 171, ist dann schon eigentliches vergoldetes Stuccoornament. Man wünschte ausser der Farbe noch ein stärker wirkendes Element, wenigstens für einzelne Teile der Dekoration.

Ausserdem war man im XV. Jahrhundert des Gipses und anderer giessbaren und modellierten Stoffe gewöhnt von der Festdekoration her, wo dergleichen für den Augenblick massenweise verbraucht wurde.

Doch bleibt die Gewölbeverzierung (abgesehen von eigentlichen Malereien) noch das ganze Jahrhundert hindurch wesentlich eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbeteile mit bloss gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Guirlanden u. s. w.

§ 174.

Einwirkung der antiken Grottesken.

Eine allgemeine Veränderung ging in der ganzen Dekoration der Mauern und besonders der Gewölbe vor sich seit der Entdeckung (oder nähern Prüfung) der sogenannten Grotten, d. h. verzierter Räume von Thermen und Palästen des Altertums. Die Verhältnisse von Stucco und Farbe, sowie die Formen, Einteilungen und Gegenstände, welche man hier vorfand, machten den stärksten Eindruck auf die beginnende Hochrenaissance und wurden teils mehr unmittelbar nachgeahmt, teils mit dem bisherigen System verschmolzen. Die Nachwirkung dehnte sich auch auf alle übrigen Gattungen der Dekoration aus.

Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Dekoration. Der frühste offizielle Gebrauch in dem § 172 erwähnten Kontrakt mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Einteilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste (vistosa) halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben, nach derjenigen Art (forgia, lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt grottesche heisst, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder (con li campi variati) so schön und zierlich als möglich.

Der Anfang des Studiums der „Grotten“ soll geschehen sein durch einen gew. Morto da Feltre, von welchem nur Vasari V, p. 201 ss. (Le M. IX, p. 106 s.), v. di Morto etwas weiss. Derselbe kam jung nach Rom zu der Zeit, als Pinturicchio im Appart. Borgia und in der Engelsburg für Alexander VI. malte, also 1493—98. Er zeichnete nicht bloss, was er in Rom „Unterirdisches“ erreichen konnte (ohne Zweifel besonders die Titusthermen), sondern auch was in der Villa Adriana bei Tivoli und in Pozzuoli, Bajä und Umgegend noch vorhanden war. Hierauf soll er nach einem kurzen Aufenthalt in Rom sich nach Florenz und später nach Venedig begeben haben. Von seinen dekorativen Arbeiten in beiden Städten ist nichts mehr erhalten, und ebensowenig von denjenigen seines florentinischen Schülers Andrea Feltrini, eines sehr vielseitigen Dekorators auch für Fassaden, Zimmerdecken, Prachtfahnen, Laubwerk für kostbar gewirkte Stoffe u. s. w. — Vgl. über den Beginn der Grottesken auch Schmarsow im Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. III.

Zunächst musste ein dauerhafterer Stucco wieder erfunden werden, der nicht mehr stückweise abfiel (§ 173). Das Rezept Vasaris I, p. 139 (Le M. I, p. 124), Introduz., c. 4; — Hauptstelle Vasari VI, p. 552 (Le M. XI, p. 302 s.), v. di Udine; — statt des Marmorstaubes auch pulverisierte Kiesel, VI, p. 219 (Le M. XI, p. 6), v. di Gherardi. Jetzt erst konnten auch grosse reich kassettierte Gewölbe mit Leichtigkeit hervorgebracht werden.

Die Hauptbedeutung des Stucco war aber, dass er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform (§ 55) erheben half, dass er den Einteilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich teilte, auch

leicht in eigentliche Skulptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiss oder golden herzauberte.

Rechnet man hinzu, dass gleichzeitig die dekorative Malerei bald in, bald ausser Verbindung mit dem Stucco ihr Höchstes leistete, und dass diese ganze Dekoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existiert, welchen sie zur Einfassung dient, dass die grössten Meister sich ihrer annahmen, und dass jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffasste, so ergiebt sich ein enormer Reichtum an Motiven, der das aus dem Altertum Erhaltene unendlich überbietet. Letzterm verdankt man aber den entscheidenden Anstoss, ohne welchen diese grosse Bewegung doch nicht zu denken ist.

§ 175.

Rafael und Giovanni da Udine.

Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, dass Rafael sich in hohem Grade an demselben beteiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann.

Das erste bedeutende Werk, welches den Einfluss der „Grotten" zeigt, Pinturicchios Gewölbe der Libreria im Dom zu Siena (§ 172), muss bereits dem Rafael bekannt gewesen sein, wenn er (nach Vasaris Meinung) dem Pinturicchio Kompositionen zu den dortigen Fresken lieferte oder auch nur, was wahrscheinlicher, sich an der Ausführung der letztern beteiligte.

In Rom, noch nicht unter Julius II., wohl aber unter Leo X. beginnt, offenbar im Zusammenhang mit seinen Altertumsstudien (§ 27), seine grosse dekorative Thätigkeit, hauptsächlich mit Hilfe des Giovanni da Udine, welcher aus Giorgiones Schule zu ihm gekommen war und auch in Rafaels Gemälden hie und da für die Nebensachen gebraucht wurde. Vasari VI, p. 549 ss. (Le M. XI, p. 300 ss.), v. di Udine. Ausser den Titusthermen dienten auch die damals noch erhaltenen Reste in den Diokletiansthermen und im Kolosseum als Muster. (Facsimile von Udines Studien nach letztern in dem Sammelwerke von Basan.)

Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatikan: im untern Gang die Gewölbe von Udine, wahrscheinlich bloss nach allgemeiner Anweisung Rafaels ausgemalt mit scheinbaren Kassettierungen oder mit Rebenlauben, welche mit anderem Laubwerk durchzogen und von allerlei Tieren belebt sind; unabhängig von antiken Mustern, ein Werk der besondern Meisterschaft des Udine in solchen Gegenständen.

Der weltberühmte mittlere Gang (Fig. 294), 14 Arkaden mit quadratischen Gewölben a specchio, von Rafael erbaut und ohne Zweifel für die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er (Vasari IV, p. 362 [Le M. VIII, p. 41], v. di Raffaello) vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehilfen, zum Teil auch von Perin del Vaga (Vasari V, p. 593 [Le M. X, p. 142], v. di Perino); die biblischen Kompositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Dekoration, mit grösster Freiheit zwischen Stucco und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Laibungen der Bogen und in denjenigen Teilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern

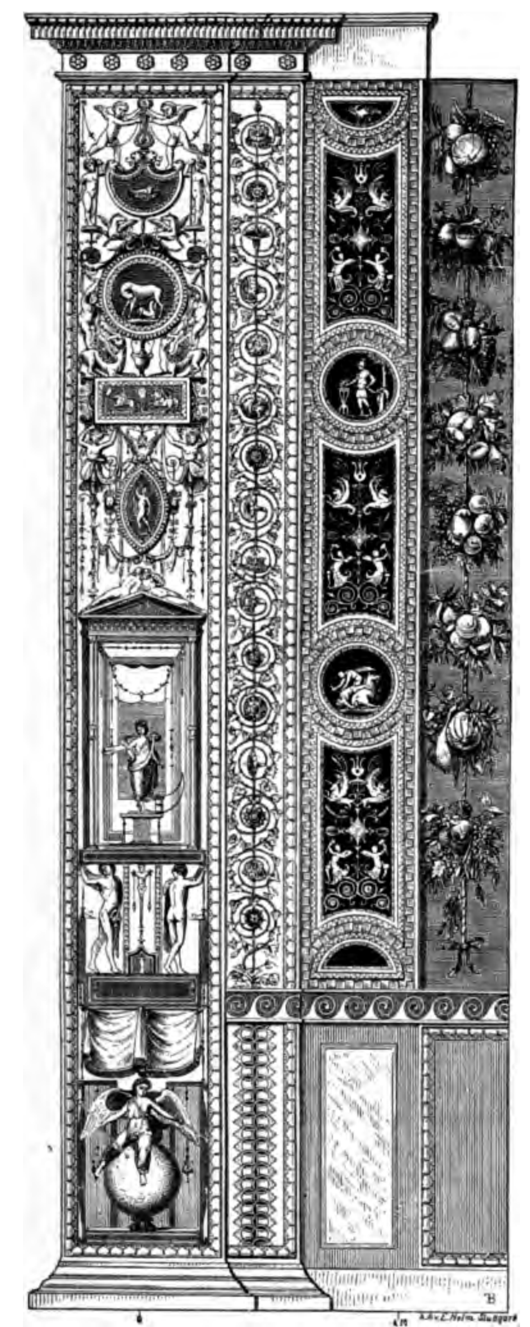


Fig. 295. Aus den Loggien des Vatikans in Rom.

bestehen; weit das Meiste ist volle Erfindung Rafaels, namentlich die aufsteigenden, aus Figuren, allerlei Zierrat und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermesslicher Reichtum an künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stucchierte (zum Teil wie Kameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direkt aus dem Altertum entlehnt (Fig. 295).

Schon um 1550 wurden die Loggien vollständig für einen Handelsgenossen der Fugger in Antwerpen und noch einmal für Spanien kopiert, wobei man selbst den glasierten Fussboden (§ 160) als etwas für die Wirkung Wesentliches nicht vergass. Armenini, p. 180.

Mit den genannten Hauptpilastern nahe verwandt: die drei erhaltenen Seitenrandbilder an Rafaels Tapeten, herrlich im Raum gedacht; das Vorzüglichste mit den drei Parzen.

Von den bloss mit Dekoration geschmückten Tapeten, welche Udine entwarf, ist nichts erhalten.

Von Udine allein sollen die Stuccaturen und Malereien in der untern Halle der Villa Madama bei Rom herrühren; schon als Bauwerk durch die Abwechselung der Gewölbeformen für den vielseitigsten Reichtum der Dekoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien. Vasari V, p. 526 (Le M. X, p. 90), v. di Giulio.

Das dritte Hauptwerk, das gemalte Gewölbe des grossen vordern Saales

des Appartamento Borgia im Vatikan, mit den Bildchen der Planetengottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Viktorien um ein päpstliches Wappen, vielleicht als Ganzes am meisten antik; die Formen und Farben und ihre Verteilung im Verhältnis zu den Proportionen des grossen und dabei nicht sehr hohen Saales vollkommen. (Von Udine und Perin del Vega, erst nach Rafaels Tode; auf Wandfresken berechnet.)



Fig. 296. Halle in der Farnesina zu Rom.

In der Farnesina sind u. a. von Udine die schönen Fruchtschnüre, womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Rafaels Geschichten der Psyche) bemalt sind (Fig. 296).

Vieles von dem, was Vasari sonst anführt, ist untergegangen; in Venedig ist noch im Pal. Grimani eine prachtvolle Decke (von Vögeln belebte dichte Laube) und in Udine eine Decke im Pal. Arcivescovile erhalten. — Dass die dekorativen Glasmalereien in einem Gange des dritten Hofes in der Certosa bei Florenz dem Udine angehören, ist kaum wahrscheinlich, doch sind von ihm

vielleicht die Fenster der Biblioteca Laurenziana: jedesmal ein mediceisches Wappen, umgeben von Arabesken und Zierfiguren von glücklicher Anordnung; die Farben nur sparsam angewandt, um das Licht nicht zu verringern.

§ 176.

Giulio Romano und Perin del Vaga.

Von Rafaels Schülern war Giulio Romano am meisten in die Altertumsstudien (§ 27) und auch in die Kenntnis dieser reichen antiken Dekoration eingeweiht, und wurde dafür während seiner spätern Laufbahn zu Mantua besonders bei der Ausschmückung des Palazzo del Te in Anspruch genommen. Perin del Vaga, im Dienste des Andrea Doria zu Genua, schmückte seit 1529 in dessen Palast die Decken und Gewölbe mit ausgesuchten Motiven der verschiedensten Art.

Giulios Fertigkeit im Stucco überhaupt und seine Vorliebe dafür zeigte sich auch an seinem eigenen Hause zu Mantua, innen und aussen; Vasari V, p. 548 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio. — Noch in Rom von ihm einige Gewölbe in Villa Lante.

Der Palazzo del Te vor Mantua, von Giulio Romano (§ 54, 119), das vollständigste erhaltene Ganze von vielen dekorierten Räumen verschiedener Grösse, Höhe, baulicher Gestalt und Bestimmung, die Dekoration vorherrschend als Begleitung von Bildercyklen; diese in den verschiedensten Formen und Anordnungen vorgetragen, sogar ausser dem Fresko auch in Öl. Farbe und Ziermotive gestimmt je nach Massstab und Bestimmung des Raumes; Abwechselung von Gemaltem und weissem oder farbigem Stucco. Ausser dem Palast der Anbau des Casino della grotta mit zierlichen, kleinen Räumen um ein Gärtchen herum. Nicht Alles glücklich gedacht, Manches jedoch vom Besten.

In der Stadt Mantua: Palazzo ducale oder Pal. di Corte, die alte Herzogsresidenz: reiche Auswahl dekorierter Säle und Zimmer aus verschiedenen Zeiten, seit dem Camerino der Isabella Gonzaga bis zum XVII. Jahrhundert, und einigen modernen Räumen. Von Giulio Romano hier die schöne, geistvoll angeordnete Sala de' marmi (ehemals mit den antiken Statuen des Hauses Gonzaga), die Sala di Giove u. a. m.

Perinos Arbeiten im Pal. Doria zu Genua: die untere Halle mit eigentümlich eingeteiltem und geschmücktem Soffitto (Historien) und ringsum laufenden Gewölbezwickeln, an welchen sitzende Gottheiten sehr glücklich angebracht sind; — die Galeria mit den Wandfresken der Helden des Hauses Doria und mit einem Gewölbe der allerhöchsten Pracht, welches alle möglichen flachen und erhabenen, einfarbigen und vielfarbigen Darstellungsweisen auf relativ kleinem Raume in sich vereinigt; — ein Saal mit dem Deckenbild des Gigantenkampfes, dessen Rahmen oder ringsumlaufender Gewölbeansatz ebenso schön als prachtvoll ist (hiezu Fig. 297, aus Gauthier, édifices de Gênes, leider nur ein ungenaues Excerpt); — mehrere Zimmer mit Mittelbildern an der Decke und jeder Art figurierten und dekorativen Schmuckes an den Zwickeln, innern Kappen und Lünetten der Gewölbeansichten ringsum. — (Einige Zimmer, meist weiss stucchiert, sind von etwas neuerem Stil.) Vgl. Vasari V, p. 613 ss.



Fig. 297. Aus Pal. Doria zu Genua. (Nach Gauthier.)

(Le M. X, p. 159 ss.), v. di Perino. — Seine sonstigen äusserst zahlreichen Arbeiten dieses und verwandter Zweige, etwa mit Ausnahme derjenigen [1]) in der

[1]) Ein vorzüglich ausgemalter und dekorierter Saal der Engelsburg, jetzt wahrscheinlich zugänglich, ist dem Verfasser nur aus Photographien bekannt. Es ist der zu Ende § 169 beiläufig erwähnte.

Engelsburg (ibid. p. 628 (p. 172), sind meist untergegangen, und ebenso die Kapellen in römischen Kirchen, welche er zuerst mit „Grottesken" in diesem neuern Sinne geschmückt zu haben scheint (ibid. 621, 626 (p. 165, 170). Doch mag manches erhalten sein, was seinen Namen nicht trägt, da er in seinen spätern römischen Zeiten Entwürfe für alle möglichen Dekorationssachen lieferte und die Bestellungen zu geringen Preisen an sich riss.

Eine nahe, obwohl nicht genau zu ermittelnde Verwandtschaft mit der rafaelischen Schule verrät auch die ungemein schöne gewölbte Decke im hintern Gartenhaus des Pal. Giustiniani, ehemals Haus des Luigi Cornaro (§ 119), zu Padua. Die Stelle über dieses Haus beim Anonimo di Morelli, wo von Rafael die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht auf diesen Nebenbau. — Fabriczy (Zeitschrift für bild. Kunst XXIII, S. 108 ff.) vermutet in dem Erbauer Falconetto, der 1524 in Rom war, auch den Schöpfer der Dekorationen.

§ 177.

Der weisse Stucco.

Neben dem farbigen Stucco bildet sich eine besondere Übung des weissen, höchstens mit Gold mässig geschmückten aus, für Räume und Gewölbe, welchen man einen ernsten feierlich plastischen Charakter geben wollte, sowie auch für solche, welche der Witterung ausgesetzt waren.

Unvergleichlich schön und von den „Grotten" ganz unabhängig die weisse und goldene Gewölbeverzierung der Antoniuskapelle im Santo zu Padua, ausgeführt von Tizian Minio, entworfen von Jacopo Sansovino: Vasari V, p. 325, Nota 1 (Le M. IX, p. 208 und Nota), v. di Fra Giocondo. — Falconettos Schwiegersohn, Bartol. Ridolfi von Verona, galt in der Folge als der trefflichste Stuccodekorator dieser Gegenden. Die Stelle aus Lomazzo über andere oberital. Dekoratoren § 137.

Das mächtige kassettierte Tonnengewölbe der Sala regia des Vatikans (§ 101) mit Wappen und Genien beinahe in Freiskulptur; ein für diese Stelle und für die sich schon neigende Kunstzeit sehr schön gedachtes Werk des Perino und des Daniele da Volterra (dessen sonstige dekorative Arbeiten, Vasari VII, p. 50—58 [Le M. XII, p. 85—92], wohl alle zu Grunde gegangen sind). — Offenbar in naher Verwandtschaft hiemit: die letzte Kapelle im linken Querschiff von S. Maria del popolo.

Für die Villa des Kardinal Trivulzio (Casale Salone an der Via Tiburtina vor Rom [Station Lunghezza]) schuf Falconetto zusammen mit Daniele da Volterra 1521 und 1524 reichen Grotteskenschmuck.

Über einzelne sehr schöne Motive in farblosem Stucco, von Baldassare Peruzzi, weiss der Verfasser keine nähere Auskunft zu geben. (Titelblatt von Gruners Decorations etc.)

Vorzüglich schön, obwohl nicht mehr ganz rein im Stil, die weissen Stuccaturen in der hintern untern Halle und am Treppenhause des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol. Sie entstanden vermutlich noch unter Aufsicht Michelangelos, welcher auch für St. Peter das Hauptmotiv der vergoldeten Gewölbekassettierung muss angegeben haben, obwohl er sonst das Detail der Zier-

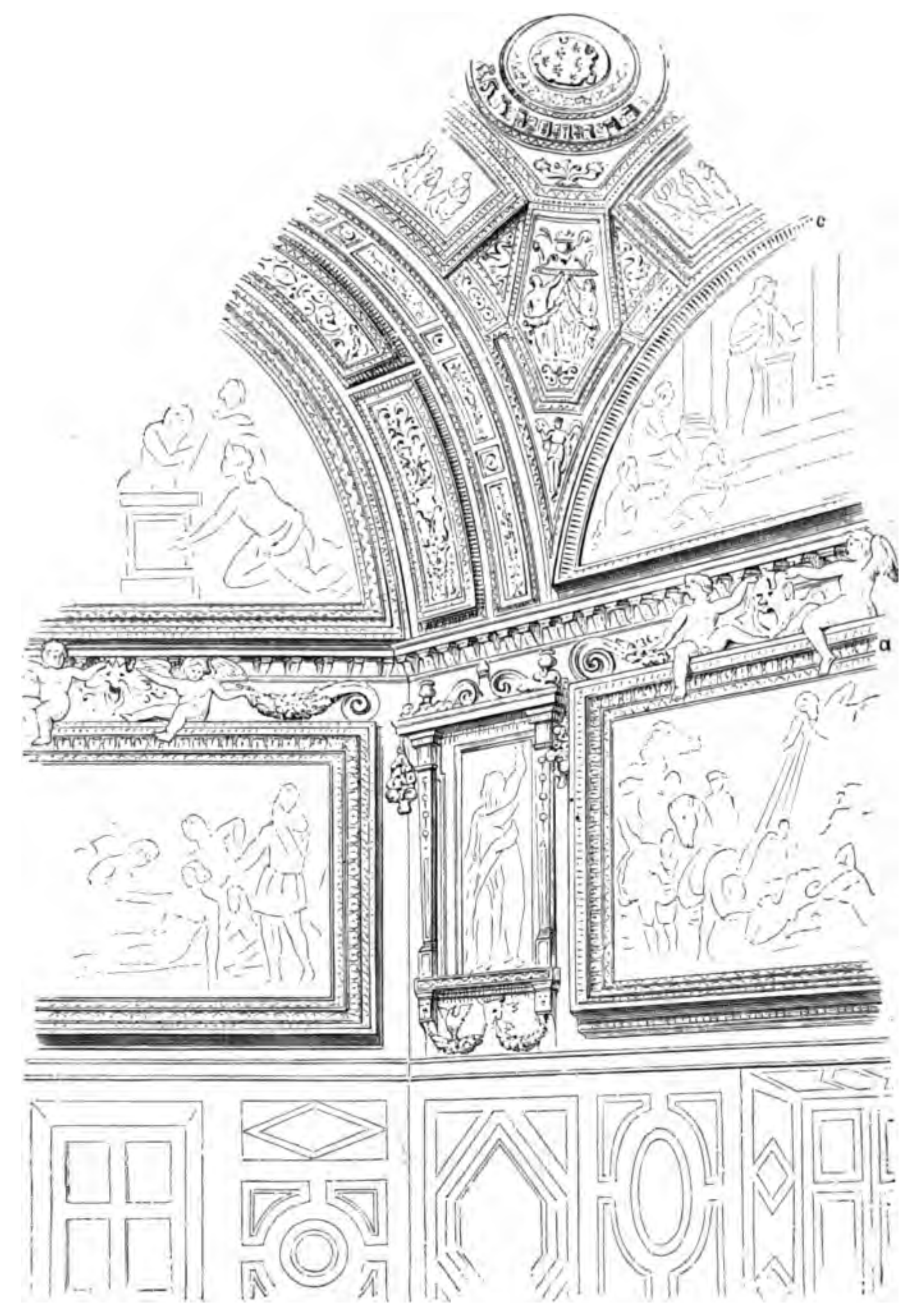


Fig. 298. Aus der Kapelle der Cancelleria. (Nohl.)

formen nicht liebte (§ 137) und seine Gewölbemalerei in der sixtinischen Kapelle davon frei hielt.

Ein vorzügliches Ensemble die Kapelle der Cancelleria zu Rom; an den Wänden unten geringe Malereien in schön gegliederten Rahmen; dann über

einem reichen Konsolengesims grosse Halbkreisbilder in zierlichen Rahmen; endlich die elegante, reichgeteilte Gewölbedecke mit weissen Stuccofiguren auf Goldgrund, dazwischen vier kleine Bilder, Wappen und Embleme, mit sparsamer Anwendung weniger Farbentöne (Fig. 298 und 299).

§ 178.

Spätere Dekorationsmalerei und Stuccatur.

Als eine Aufgabe des feinsten Taktes und einer eigentümlich glücklichen Phantasie musste diese Dekorationsweise merklich leiden, sobald sie bloss Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden vermochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten.

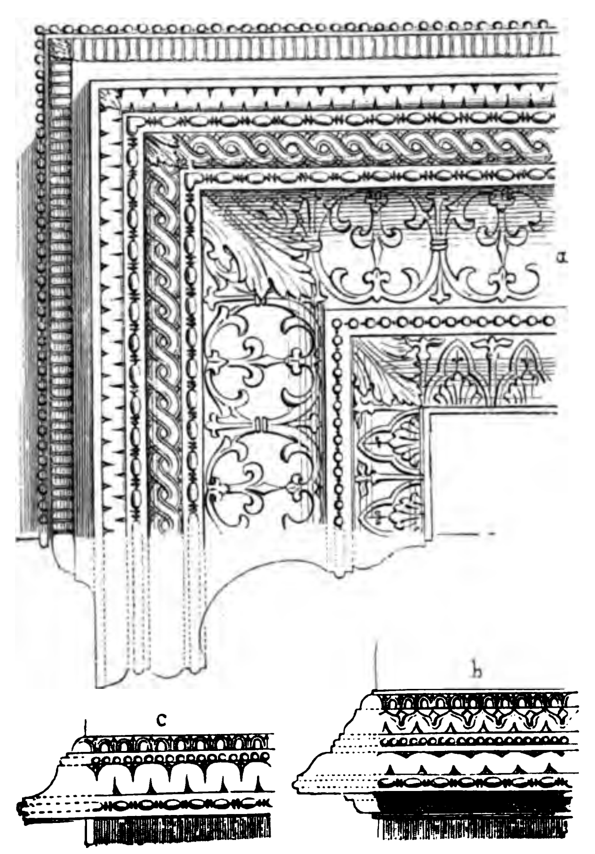


Fig. 299. Kapelle der Cancelleria. Details. (Nohl.)

Im Dogenpalast zu Venedig die Scala d'oro, hauptsächlich von Battista Franco unter Leitung des Jac. Sansovino 1538, peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der rafaelischen Sachen, mit augenscheinlichem Missverhältnis des Gemalten zu der derben Stuccatur; — von Franco auch eine Kapelle in S. Francesco della Vigna, mit kleinlich artig ausgemalten Kassetten, „alla romana", wie Franc. Sansovino (Venezia, fol. 14) meint. Vgl. Vasari VI, p. 579, 584, 585 s. (Le M. XI, p. 324, 328, 330), v. di Batt. Franco.

Im öffentlichen Palast zu Siena, Sala del Concistoro, das reich mit Dekorationen und römischen Historien bemalte Gewölbe von Beccafumi 1535, welcher vorher in Genua mit Perino gearbeitet hatte; sehr umständlich bei Vasari V, p. 640 (Le M. X, p. 182), v. di Beccafumi. — Über Pastorinos 1552 vollendete Dekoration in der Loggia degli Ufficiali (oder Uniti, auch Casino de' Nobili) muss ich auf Vasari IV, p. 436 (Le M. VIII, p. 111), Kommentar zu v. di Marcilla verweisen.

Besonders lehrreich ist bei Vasari VI, p. 213 ss. (Le M. XI, zu Anfang), das Leben des Cristofano Gherardi; die Dekoration in Stucco und Farben er-

scheint hier bereits um 1540 im Dienste des schnellen Extemporierens, in verhängnisvoller Komplizität mit der Festdekoration (die das Auge an Vergröberung aller Effekte und an Blendung gewöhnen musste) und in allzu naher Verwandtschaft mit massenhafter Fassadenmalerei. — Erhalten von Gherardi: u. a. ein Gewölbe und eine Flachdecke im Palazzo Vitelli (a Porta S. Egidio) zu Città di Castello; an der letztern sind die Kassetten ganz Dekoration, während die erzählenden mythologischen Bilder wunderlicherweise an die Balkenlage verteilt sind. — Später der fruchtbare und oberflächliche Federigo Zuccaro (1543 bis 1609), welcher u. a. alle wichtigen Räume der Caprarola und einen grossen vordern Saal der Vigna di Papa Giulio III. etc. etc. mit erzählenden und allegorischen Malereien, mit Dekoration, auch mit Stuccatur versah; hie und da vorzüglich wirksam, wo er überlieferte Motive schöner Einteilung und Behandlung wiedergiebt.

Über das Gewölbe einer Kapelle in der Kirche zu Loreto, von Franc. Menzocchi muss auf Vasari VI, p. 324 (Le M. XI, p. 94), v. di Genga verwiesen werden, — und über die Arbeiten des Forbicini auf VI, p. 368 s. (Le M. XI, p. 134), v. di Sanmicheli; — über Vasaris Hauptstuccator, den höchst resoluten (terribile) Marco da Faenza auf VII, p. 422 (Le M. XIII, p. 15 s.), v. di Primaticcio; — über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi ebenda, p. 417 s. (p. 11 s.); es sind Gewölbestuccaturen und Altareinfassungen seines frühern Stiles, nach 1550; deutlich verraten die von ihm herrührenden Teile der Domfassade von Mailand selbst im Marmor den kühnen Stuccator. — Von Tibaldi die gewölbte Decke der Loggia de' mercanti zu Ancona völlig ausgemalt, in vorzüglicher Anordnung; das Beste die auf Simsen sitzenden Figuren in Untensicht — welche auch in dem von Tibaldi gemalten untern Saal der Universität von Bologna vorzüglich sind.

Nach 1550 von unbekannter Hand die graziösen gemalten Arabesken am Gewölbe der Palazzina zu Ferrara.

In Neapel glaubte Vasari selbst erst die dekorativen Stucchi eingeführt zu haben, als er jenes gothische Refektorium eines Klosters (§ 22) modern umgestaltete und sich dabei in „viereckigen, ovalen und achteckigen“ Einteilungen nach Gefallen ergehen konnte. Vasari (Le M.) I, p. 23, 24 vita propria.

§ 179.

Verfall der Gattung.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation dringt dem Gewölbe und dem Wandzierrat eine Menge erzählender Darstellungen und sachlicher Beziehungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Scenen das schöne leichte Dasein im dekorierten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird erst jetzt der Stucco mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes elastisch

spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio (§ 50) wird massenweise gebraucht.

Die gemalten Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien zu Florenz 1581, von Poccetti; — diejenigen in der vatikanischen Bibliothek und in der Sala ducale des Vatikans, heiter und reich, aber schon sehr unrein; — diejenigen der Galeria geografica ebenda, mit kirchengeschichtlichen Scenen von Ant. Tempesta überladen.

Poccettis sonstige Arbeiten, immer vom Besten dieser Zeit: das mittlere Gewölbe in der Vorhalle der Innocenti zu Florenz, dann aus Stucco und Malerei gemischt: das Gewölbe der S. Antoniuskapelle in S. Marco und die kleine Hofhalle (links) in Pal. Pitti. — Ebenfalls relativ trefflich: ein von den beiden Alberti gemaltes Kapellengewölbe in S. Maria sopra Minerva zu Rom, — und einiges in den Cupoletten des rechten Seitenschiffes in S. Maria presso S. Celso zu Mailand, von Cerano-Crespi, Campi etc.

Von den vorherrschend stucchierten Gewölben, unter welchen die bloss einfarbigen, etwa mit Gold, den Vorzug haben, ist wahrscheinlich dasjenige von S. Maria a' monti zu Rom (von Giac. della Porta?) das einflussreichste geworden, wie es denn wohl das schönste dieser späten Zeit sein mag. Nächst diesem, obwohl erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, das Gewölbe der Vorhalle von St. Peter, von Carlo Maderna.

Menge von einzelnen Prachtkapellen, zumal in Rom, seit etwa 1560; die Gewölbe um so viel derber und bunter als der Stil der Altar- und Wandgemälde naturalistischer, ihr vorherrschender Ton dunkler wird.

Um 1587 war ein Raisonnement möglich wie das des Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 193): die Alten seien auf die Idee der Grottesken gekommen durch den Anblick zufälliger Mauerflecke, daher sei diese Gattung ohne alle Regel und voll von jeglicher Freiheit; allerdings (p. 195) seien sie jetzt nach kurzer Blüte rasch heruntergekommen, weil man den Ignoranten gefallen wolle, percioché le si dipingono crude, confuse et piene di sciocchi invenzioni, per li molti campi troppo carichi di bei colori che sono fuor di misura etc. (Woher soll aber Mass und Schönheit kommen, wenn man einen bloss zufälligen Ursprung zugiebt und nicht ahnt, dass die antiken Dekorationen von verzierten Bauformen abgeleitet sind? Schon aus Vitruv VII, 5 wäre etwas Anderes zu lernen gewesen.)

In Venedig und Neapel siegten inzwischen vollständig die Flachdecken mit grossen Einteilungen für Gemälde (§ 159).

VIII. Kapitel.

Goldschmiedearbeit und Gefässe.

§ 180.

Allgemeine Stellung dieser Kunst.

Die Goldschmiedekunst der Renaissance aus den vielen Nachrichten und wenigen und unzugänglichen Überresten für die Betrachtung einigermassen vollständig herzustellen, ist uns unmöglich. Die Aufgaben bleiben meist dieselben, wir zur gothischen Zeit, in den Nachrichten aber wird auf die grosse Stilveränderung kaum hingewiesen.

Giebt es aus Italien überhaupt Inventare und vollends Abbildungsinventare von weltlichen und kirchlichen Schätzen wie im Norden die der Heiltümer von Wittenberg und Halle? oder wie die einzelner fürstlicher sog. Kunstkammern? Bei letzteren ist auch noch ein Inventar wie dasjenige Kurfürst Maximilians I. von Bayern aus der Zeit nach 1623 hinzuzunehmen (bei v. Reber: Kurfürst Max I. v. B. als Gemäldesammler, Festrede, 1892), weil hier mitverzeichnet ist, was die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts aufgehäuft hatte.

Was für die Welt verloren gegangen durch spätern Raub und durch Einschmelzung (vgl. z. B. Varchi, stor. fior. IV, 89), lässt sich ahnen, wenn man erwägt, dass Brunellesco, Ghiberti, L. della Robbia, Masolino, Pallajuolo, Verrocchio, Finiguerra, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Francesco Francia, Andrea del Sarto u. a. teils als Goldschmiede begannen, teils es blieben. Die Goldschmiede waren in den wichtigern Kunstorten ein grosses Gewerbe von erstem Rang. Die Statuten derjenigen von Siena 1361 bei Milanesi I, p. 57 und bei Gaye, carteggio I, p. 1 zeigen dies deutlich. Florenz hatte um das Jahr 1478 zwar nur 44 botteghe d'orefici, argentieri, gioiellieri (Fabroni, Laurent. magn. Adnot. 200), aber es waren darunter mehrere der angesehensten Künstler der Stadt. — Bei Franco Sacchetti, Nov. 215, die Prahlerei eines florentinischen Goldschmiedes, dass schon der Kehricht seiner Bude jährlich 800 Gulden wert sei.

Das XIV. Jahrhundert hatte so viel in dieser Kunst gearbeitet und Email und Edelsteine schon mit solchem Raffinement angewandt, dass technische Fortschritte kaum mehr möglich waren. Das Einzige, was die spätere Zeit in dieser Beziehung hinzuthat, mag die leichtere Bearbeitung kostbarer Steinarten zu Prachtgefässen gewesen sein, auch wohl die Bereicherung des Emails mit einzelnen neuen Farben.

Antike Goldsachen waren so gut wie gar nicht vorhanden, so dass die Meister der Frührenaissance aus ihrem allgemeinen neuen Stil auch den der Goldarbeit entwickeln mussten. Die Skulptur der neuen Zeit, resolut und vielseitig, wie sie war, kam ihnen auf wesentlich andere Weise zu Hilfe, als dies in frühern Jahrhunderten geschehen war.

Wie sie die Flächen einteilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Tierköpfe, Tierfüsse, Masken etc. bildeten, Gold, Silber und Email in Kontrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten u. s. w., muss sich die Phantasie bei jeder einzelnen Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann. Im XV. Jahrhundert war sowohl der edlere Prachtsinn als die Lust am höchsten Prunk und Putz gewaltig gestiegen und eine flüchtige Übersicht der wichtigern Nachrichten, nach Gegenständen geordnet, wird zeigen, welch ein Feld dieser Kunst offen war.

§ 181.

Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance.

Während ganze silberne Statuen noch immer und bisweilen in bedeutender Grösse verfertigt wurden, hörte die Verfertigung silberner Altarschreine auf, höchstens beschränkte man sich auf weitere Ausschmückung und Vollendung schon früher angefangener.

Über silberne Heiligenfiguren verliert Vasari kaum irgendwo ein Wort; wahrscheinlich war das Meiste davon, als er schrieb, schon wieder eingeschmolzen. Ellenhohe Heilige, Engel u. s. w., teilweise emailliert, auch eine silberne Gruppe von Mariä Himmelfahrt mit Engeln, auf einem Untersatz mit emaillierten Historien, Werke des Gio. Turini (§ 149) aus den Jahren 1414—44, im Kommentar zu v. di Pollajuolo, Vasari III, p. 304 ss. (Le M. V, p. 105 ss.). — Siena, um welches es sich hier handelt, besonders die Sakristei des Domes, war reich an solchen Arbeiten; Milanesi II, p. 184, 220 s., 278, 291 ss., 328, 350 s., wo zum Teil die Werke Turinis ebenfalls erwähnt sind. — Ein silberner Christus, eine Elle hoch (vom Jahre 1474), bei Sansovino, Venezia, fol. 97.

Köpfe von Silberblech oder vergoldetem Erz für Schädel von Heiligen scheinen um diese Zeit ausser Gebrauch gekommen zu sein, doch liessen die Sienesen noch 1466 das Haupt ihrer Ortspatronin S. Caterina so einfassen, Milanesi II, p. 332.

Eine Ausnahme durch Gewicht und Grösse mag die silberne Statue gebildet haben, welche der frevelhafte Kardinal Pietro Riario kurz vor seinem Ende (1473) in den Santo nach Padua schenkte; Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1060. — Auch die silbernen Apostel der päpstlichen Kapelle, wovon Verrocchio einige verfertigte (Vasari III, p. 359 [Le M. V, p. 140], v. di Verrocchio) mögen von besonderer Grösse gewesen sein.

Für silberne und goldene Altarschreine besass namentlich Venedig noch mehrere Vorbilder in Gestalt seiner byzantinischen „pale"; Sansovino, Venezia, fol. 63, 74, u. a. a. O.; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 85, 90. Doch ging diese Gattung jetzt völlig ein; höchstens wurde an den berühmten silbernen Schreinen des Baptisteriums von Florenz und der Kathedrale von Pistoja (Vasari I, p. 442, 443 und Nota [Le M. II, p. 11, 12 und Nota], v. di Agostino e Agnolo) noch hie und da etwas gearbeitet. (Vasari III, p. 287 s. [Le M. V, p. 92], v. di Pollajuolo.) — Die Krönung Mariä mit Engeln, 150 Pfund an Silber, welche Julius II. nach S. Maria del Popolo stiftete (Albertini, de mirabilibus urbis Romae L. III, fol. 86), mag eher eine Freigruppe gewesen sein. — Die Herrlichkeit der Marmoraltäre (§ 144) liess die silbernen völlig vergessen.

Ein Bronzealtar § 147. — Die Florentiner sollen 1498 aus Geldnot die pala ihres Domes und alle Silbersachen der Annunziata eingeschmolzen haben; Malipiero arch. stor. VII, I, p. 526.

Auch von Monstranzen ist kaum die Rede, etwas häufiger von silbernen Leuchtern und Reliquienbehältern.

Ob auch nur eine einzige bedeutende Monstranz der Frührenaissance, ja der italienischen Renaissance überhaupt vorhanden ist? Das dekorative Vermögen der Zeit müsste sich daran auf entscheidende Weise zeigen. Ein Kontrakt für eine Monstranz 1449, Milanesi II, p. 259.[1])

Von den Hängelampen der Annunziata in Florenz (Vasari III, p. 254 (Le M. V., p. 66), v. di Ghirlandajo) und von den gewiss ausserordentlich schönen, drei Ellen hohen Leuchtern des Ant. Pollajuolo (ib. p. 288 [93], v. di Pollajuolo) ist nichts mehr erhalten. Dagegen in S. Marco zu Venedig eine elegant geschmückte Hängelampe (Fig. 300). Ein Kontrakt für einen silbernen Prachtkandelaber in Siena 1440 bei Milanesi II, 193. — Zwei Leuchter von Jaspis, zu dem oben erwähnten silbernen Christus gehörend, mit dem Wappen des Dogen Marcello 1474.



Fig. 300. Ampel aus S. Marco in Venedig. (Nohl.)

An den sogen. Paci des Tommaso Finiguerra sind besonders die Niellozeichnungen bedeutend, doch auch die Einfassung zierlich; Vasari III, p. 287 und Nota (Le M. V, p. 92 und Nota), v. di Pollajuolo.

Silberne und selbst goldene Votivgegenstände werden mit der Zeit unvermeidlich, und zwar von den Kirchenbehörden selbst, eingeschmolzen.

Reliquiarien aus Gold und Silber müssen noch immer und bisweilen in schönster Kunstform gebildet worden sein; man erwäge, dass ein Filippo Maria Visconti, dass der Staat von Venedig und die Päpste Reliquien sammelten, und dass wenigstens einzelne bronzene Reliquiarien der edelsten Kunst angehören (Ghiberti, Cassa di S. Giacinto, Uffizien). Erhalten ist indes aus dem XV. Jahrhundert sehr wenig; z. B. die silberne cassetta für das Gewand S. Bernardinos, letzte Arbeit des Gio. Turini (1448) mit Zuthaten eines gew. Francesco d'Antonio (1460), welche noch in der Osservanza zu Siena vorhanden ist; Vasari III, p. 306 (Le M. V., p. 108), im Comment. zu v. di Pollajuolo; Milanesi II, p. 314. — (Beiläufig mag ein artiges Motiv aus dem vorhergehenden Jahrhundert, silberne Figuren von Heiligen, welche Kästchen mit den Reliquien derselben in den Händen tragen, ibid. I, p. 289, zum Jahr 1381, erwähnt werden.)

---

[1]) Vgl. die nur flüchtig abgebildete Riesenmonstranz in dem Prachtaufzug Karls V. und Clemens' VII. durch Bologna, 1530, bei Hoghenberg (Hirth, Kulturgeschichtl. Bilderbuch, Nr. 534).

Über die verschiedenen päpstlichen Tiaren Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 887 u. 1009: die berühmte Pauls II., von dem römischen Goldschmied Paolo Giordano; — Jac. Volaterran. ap. Murat. XXIII, Col. 195: diejenige Sixtus' IV., durch ihre Juwelen höchst ausgezeichnet. — Vasari III, p. 358 (Le M. V., p. 140), v. di Verrocchio: dessen (nicht mehr vorhandene) Agraffen für bischöfliche Messgewänder. — Die Schätze der päpstlichen Sakristei, unter Julius II. noch durch eine neue Reihe von silbervergoldeten Aposteln bereichert, oberflächlich verzeichnet bei Alberti, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86. — Vgl. einzelne Dokumente bei Müntz, les arts à la cour des papes, I—III, passim.

§ 182.

Weltliche Arbeiten der Frührenaissance.

Unter den weltlichen Aufgaben der Goldschmiedekunst des XV. Jahrhunderts mögen einzelne Becken und Schalen zum Gebrauch bei Abstimmungen verschiedener Art, auch Becken zum Händewaschen in öffentlichen Palästen einen hohen Rang eingenommen haben.

Pollajuolos grosses silbernes Becken für die Signoria von Florenz 1473; die Bestellung Gaye, carteggio I, p. 571; — eine silbervergoldete Glocke ebenda. — Das Handwaschbecken für den Staatspalast zu Siena 1437, mit vier Emailwappen, die Bestellung Milanesi II, p. 174; — die Schale (zum Trinken?) für die Gesellschaft der Mercanzia 1475, mit Laubwerk und kannelierten Vertiefungen, ibid. p. 355. — Vielleicht gehörten hieher auch die zwei schönen, grossen Schalen Verrocchios, die eine mit Tieren und Laubwerk, die andere mit tanzenden Kindern, Vasari III, p. 358 s. (Le M. V, p. 140), v. di Verrocchio. — Die ganz grossen silbervergoldeten Vasen, welche Paul II. u. a. für „feierliche Gastmähler" machen liess und deren zwei (zusammen?) 118 Pfund wogen, müssen Kühlgeschirre gewesen sein; Vitae Papar. ap. Mur. III, II, Col. 1009.

In Perugia gab es für die solennen Gastmähler des Magistrats eine silberne Nave, welche entweder als Tischaufsatz oder als rollbarer Weinbehälter zu denken ist. Schon 1449 wurde eine Nave bestellt, 1489 eine (vielleicht eben diese) an einen Nepoten Alexanders VI. geschenkt, und 1512 eine neue, nach Peruginos prachtvoller Zeichnung bei dem Goldschmied Mariotto Anastagi bestellt; mit 4 Rädern, 2 Pferden (oder Seepferden?) und 19 Figuren, worunter eine Fortuna als Segelhalterin, ein Steuermann, der Stadtpatron S. Ercolano und viele Putten erwähnt werden. — Archiv. stor. XVI, I, p. 621, — dessen Appendice IX, p. 615 (mit den Annali decemvirali); — Mariotti, lettere pittor. perugine, p. 171. — (Ein silbernes Schiff von nordischer Arbeit des XVI. Jahrhunderts, abgebildet bei Rouaix, les styles, p. 124.)

Ganze fürstliche Buffets, wo die Gefässe von Silber und von Gold sogar je zu einem Dutzend vorhanden waren, mögen zwar nur als stets zur Ausmünzung bereit liegender Schatz gegolten, dennoch aber edle Kunstformen gehabt haben.

Wie für den Norden die Inventare bei De Laborde, les ducs de Bourgogne, so ist z. B. für Mailand das Inventar des Schatzes zu bemerken, welcher 1389 der Valentine Visconti als Braut des Herzogs von Orleans nach Frank-

reich mitgegeben wurde, bei Corio, stor. di Mil., fol. 266; es sind Tischaufsätze, Becken, Konfektschalen, Tischleuchter, Bestecke, letztere zu vielen Dutzenden, bis auf den silbernen Nachtlichthalter, das meiste mit Email, zusammen an Silber 1667 Mark.

Das Geschirr des 1476 ermordeten Galeazzo Maria Sforza (Diarium Parmense bei Murat. XXII, Col. 359), welches veräussert wurde, um die Feldhauptleute zu bezahlen, enthielt u. a. ein ganz goldenes Service, wovon jedes Stück zwölffach vorhanden war. — Lodovico Moro besass dann doch wieder eine Sammlung kostbarer Gefässe, die er 1489 bei einem fürstlichen Empfang feierlich vorwies, Gaye, carteggio I, p. 411. — Moros Medaillen vgl. Malipiero, Archiv. stor. VII, I, p. 347.

Das Buffet des Borso von Ferrara nur erwähnt Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 216.

Bei festlichen Anlässen stellte man etwa zwei improvisierte Statuen wilder Männer als Hüter neben das Buffet; Phil. Beroaldi orationes, nuptiae Bentivolorum.

Für das zum Anblick aufgestellte Buffet verlangt Jovian. Pontan., de splendore, Abwechselung der einzelnen Stücke, an Stoff und Form, auch wenn sie, z. B. Trinkgeschirre, einem und demselben Gebrauche dienten: aliae atque aliae formae, calices, item crateres, gutti, paterae, carchesia, scyphi etc.

Ausser den Buffets (ornamenti da camera) hielten die Fürsten für ihren Palastgottesdienst ornamenti della capella, Leuchter, Kelche, Patenen u. s. w.

Den grössten Luxus legte 1473 Kardinal Pietro Riario an den Tag, als er die Lionora von Aragon auf ihrer Durchreise als Braut des Herzogs von Ferrara in seinem Palaste zu Rom auf Piazza SS. Apostoli beherbergte; die vier Leuchter der Cappella, nebst zwei Engelfiguren von Gold, der Betstuhl mit Löwenfüssen, ganz von Silber und vergoldet; ein vollständiges Kamingerät, ganz von Silber; ein silberner Nachtstuhl mit goldenem Gefäss darin etc. Im Speisesaal ein grosses Buffet von 12 Stufen, voll goldener und silberner Gefässe mit Edelsteinen; ausserdem das Tafelgeschirr lauter Silber und nach jeder Speise gewechselt.

Als Sammler von Edelsteinen werden besonders Alfons der Grosse von Neapel und Paul II. genannt; Jovian. Pontan. de splendore; — Infessura ap. Eccard, scriptores II, Col. 1894, 1945. — Dazu Müntz, les arts etc., II.

Von prachtvollen Waffen ist öfter die Rede, doch möchte aus dem XV. Jahrhundert kaum etwas Namhaftes davon erhalten sein.

Silberne Helme als Geschenk von Regierungen an ihre Condottieren; Siena an Tartaglia 1414, Florenz an Federigo von Urbino 1472, letzteres Werk von Pollajuolo; Vasari III, p. 298, Nota (Le M. V, p. 100, Nota) und p. 304 (p. 105) im Kommentar zu v. di Pollajuolo. — Die Waffen und Geräte Karls VIII., erbeutet 1495 in der Schlacht am Taro (Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, I, p. 371), gehörten ohne Zweifel nordischer Kunst an; der goldene, gekrönte Schuppenhelm mit Email, der Degen, das Siegelkistchen, das goldene Triptychon, angeblich von Karl d. Gr. stammend.

§ 183.

Goldschmiedekunst der Hochrenaissance.

Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts wird sich im Verhältnis zu derjenigen der Frührenaissance durch grössere Freiheit und Flüssigkeit alles Dekorativen, durch erhöhte Kenntnis des Wirkenden ausgezeichnet haben.

Wir müssen hypothetisch sprechen, da uns eine genügende Übersicht der Arbeiten des XV. Jahrhunderts gänzlich und derjenigen des folgenden grossen Teils fehlt. — Französische, deutsche etc. Arbeiten, unter starker Einwirkung der italienischen Goldschmiedekunst seit Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden, galten früher leicht für italienisch. Von einer vielleicht nur flüchtigen Kenntnis Oberitaliens aus gelangte Hans Holbein d. J. zu derjenigen freien und schwungvollen Schönheit, welche in seinen Vorzeichnungen für Goldschmiede (Museum von Basel, British Museum, auch Stiche W. Hollars) Staunen erregt.

Grosser Reichtum an Nachrichten in der Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500—72), zumal in der ersten Hälfte; seine Arbeiten in jedem Zweige dieser Kunst: Kelch, Agraffe für das päpstliche Pallium, Reliquienbehälter, Deckel eines Horenbuches, Siegel, Trinkgefässe, grosse Kühlbecken, silberne Gefässe jeder Art, Salzfässer, wovon eines hochberühmt und noch (in Wien) erhalten, Leuchter (wovon einige noch im Schatz von St. Peter vorhanden sein sollen), Kleinodien, weiblicher Schmuck, Ringe, Gürtelschnallen, Golddamascierung von Stahlklingen etc., der Statuen, Reliefs und Medaillen nicht zu gedenken. Seine beiden Trattati sind besonders für letztere Gattungen belehrend. (Tratt. I, cap. 5: über die kleinen goldenen Kruzifixe, welche bei den Kardinälen um 1530 Mode wurden, hauptsächlich Arbeiten Caradossos.) In Sammlungen wird vieles dem Benvenuto zugeschrieben, jedoch fast nichts mit Sicherheit, und für die in der Selbstbiographie erwähnten Arbeiten bleibt es für uns bei blossen Gedankenbildern, wenige allbekannte ausgenommen.

Im Ganzen scheint für ihn charakteristisch die bewegte, quellende, von den Architekturformen endlich völlig emancipierte Bildung der Gefässe und Geräte; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Kartuschen, Masken u. dgl., und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs u. s. w.

Andere berühmte Namen werden wenigstens genannt als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiter; Rafael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer grossen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten, welche ein gewisser Cesarino für Agostino Chigi ausführte; Quatremère, vita di Raf. ed. Longhena, p. 327, N.; — Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfass für den Herzog von Urbino, mit Tieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel; Vasari VII, p. 383 (Le M. XII, p. 385), im Comment. zu v. di Michelangelo. — Peruginos Nave, § 182. — Die gerühmten Entwürfe des Girolamo Genga für Trinkgeschirre gerieten nicht weiter als bis zum Wachsmodell; Vasari VII, p. 320 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga.

Die ganz metallenen Gefässe, sowohl Schalen und Schüsseln als Vasen jeder Art, geben am klarsten das Wollen und Können der Renaissance wieder schon durch die möglichst vollständige und schön verteilte Ausfüllung der Flächen mit figürlichem Schmuck und mit dem Zierrat des neuen Jahrhunderts.

Die oft gedrängt figurenreiche Erzählung (auf der Schale im Kreis, an der Vase als ringsumlaufender Fries) giebt gern Scenen aus dem Altertum wieder, ganz besonders aber Geschichten und Liebschaften der Wassergötter (vgl. Lomazzo, p. 345), wobei der Komponist in der That am leichtesten der Phantasieform jedes Gefässes folgte und am freiesten über die Linien gebot. Wird die Erzählung in einzelne Felder zerlegt, so meldet sich als Format schon gerne das Oval und die sehr frei ausgeschwungene Kartusche jeder Art. Daneben Laubwerk, Masken, Putten, Delphine u. a. m.

§ 184.

Gefässe aus Stein und Kristall.

Als ein wesentlich neues Thema erscheinen die Gefässe aus harten und kostbaren Steinen[1]) und geschliffenem Kristall, deren Fuss, Henkel, Rand, Deckelgriff usw. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelsteinen erhielten.



Fig. 301. **Onyxgefäss zu Neapel.** (Herdtle.)

Wie früh man überhaupt die harten Agate, Jaspen, Lapislazuli etc. in beliebige Formen schliff, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls stand das Mittelalter hierin weit hinter dem Altertum zurück, und wiederum in Italien die Frührenaissance hinter der Hochrenaissance.

Statt des Buffets der Fürsten und Grossen tritt nun das Kabinett des reichen Liebhabers in den Vordergrund, wo die Vasen aus harten Steinen mit kostbarer Fassung die erste Stelle einnehmen.

Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten Ziele der dekorativen Kunst.

In der Einfassung selbst wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber und reliefierte und emaillierte Zierformen um die Edelsteine. An Fuss und Henkel menschliche und tierische Masken, Drachen, Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art.

In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefässes gestimmt. Die Ökonomie der Kontraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, Glänzend und Matt ist schon eine vollkommene.

An den Kristallgefässen mit eingeschliffenen Ornamenten und Historien ist die Einfassung auffallend zart und zierlich.

---

[1]) In neuerer Zeit hat Brunn (Sitzungsberichte der Königl. Akademie der Wissenschaften in München, 1875, Bd. I, Heft 3) mit sehr starken Gründen sowohl das Onyxgefäss von Braunschweig als auch die farnesische Onyxschale des Museums von Neapel der Kunst der Renaissance zugewiesen.

Die wichtigste Sammlung soll noch immer der Tesoro im Pal. Pitti zu Florenz (mit echten Arbeiten Benvenutos) sein, welcher dem Verfasser unzugänglich geblieben ist. Anderes in den Uffizien, wo sich das berühmte Kästchen Clemens' VII. mit den in Kristall geschliffenen Historien des Valerio Vicentino befindet. — Eine Onyxvase zu Neapel (Fig. 301).

Im XVI. Jahrhundert waren die venezianischen Privatkabinette reich an solchen Sachen. Aufzählung beim Anonimo di Morelli, bei Anlass der Sammlungen Odoni, Antonio Foscarini, Franc. Zio, Mich. Contarini. Eine Kristallschale aus fünf Stücken in silbervergoldeter Fassung, mit eingeschliffenen Historien des Alten Testamentes, war von Cristoforo Romano; — eine grössere dreihenklige Porphyrschale von Piermaria da Pescia, welcher 1494 beim Einzug der Franzosen in Rom dies Werk unter die Erde vergrub; nachher wurde dasselbe mehrmals für antik verkauft. (Somit wäre wenigstens die reichere Arbeit in Porphyr schon unter Alexander VI. zu Rom erreicht gewesen.) — Ausser den Vasen aus kostbaren Stoffen besassen dieselben Sammler auch andere von damascenischer Erzarbeit, von Porzellan, Glas u. s. w. Dagegen noch keine skulpierten Elfenbeingefässe.



Fig. 302. Majolika-Schale.

Der Nautilus mit Tragfigur und Zuthaten jedenfalls schon sehr schön im XVI. Jahrhundert, doch schwer näher zu datieren.

§ 185.

Schmuck, Waffen und Siegel.

Die weibliche Festtracht war bisweilen sehr reich an Schmuck aller Art mit Gemmen; das übliche Prachtstück der Männertracht war die Medaille am Barett.

Über die Medaillen als besondere Kunstgattung ist hier nicht die Stelle zu reden. Die goldenen und emaillierten, deren Figuren oft fast ganz frei vortraten, haben hauptsächlich als Zierde der Barette gedient; der grösste Meister darin war Caradosso; Ben. Cellini, trattato I. c. 5.

Bei einem römischen Kirchenfest zu Rafaels Zeit (1519, s. Gaye, carteggio I, p. 408) werden einige auf einer Estrade anwesende Damen, zum Teil wahrscheinlich Buhlerinnen, beschrieben: Lucia Bufolina, Kleid von Silberbrokat,

Gürtel von gesponnenem Gold mit vier emaillierten Kaiserköpfen, — Sofonisba Cavaliera, Gürtel mit antiken Goldmünzen, — Faustina degli Alterii, goldener Stirnreif mit den 12 emaillierten Zeichen des Tierkreises, — Imperia Colonnese (etwa die § 156 erwähnte), Gürtel von goldenen Knöpfen (vgl. Rafaels Johanna von Aragonien) und eine emaillierte palla (?), worauf alle Elemente abgebildet waren, — Sabina Mattuzza, Gürtel von kunstreich verbundenen Goldmünzen, Karniolen und Jaspen.

Diese einzige Aussage gestattet weitere Schlüsse als alle wirklich erhaltenen Überreste dieser Art.

Ferner ist das XVI. Jahrhundert dasjenige der prachtvollsten Waffen, mochten dieselben auch zum Teil seltene oder gar keine wirkliche Anwendung finden.



Fig. 303. Majolika-Schale.

Letzteres gilt besonders von den silbernen Schilden, welche gewiss nicht einmal bei solchen Anlässen wirklich getragen wurden, bei welchen die prächtigsten Helme und Harnische zum Vorschein kamen.

Die jetzt meist im Ausland (Madrid, Wien, Paris, London, St. Petersburg) zerstreuten Rüstungen und Helme italienischer Arbeit ersten Ranges haben auf dem Stahl damascierte oder von Gold und Silber eingelegte ornamentale und figurierte Zeichnungen. (Vasari VII, p. 43 [Le M. XII, p. 80], v. di Salviati, bei Anlass des Franc. dal Prato.) Bisweilen ist der Schmuck auch reliefiert, wie z. B. am Helm und Schild Franz' I. in den Uffizien, angeblich von Benvenuto. Auch ein Schild in der Armeria von Turin ihm zugeschrieben.

Prachtvolle Dolchscheiden, originell aus Figuren und Laubwerk kombinierte Degengriffe finden sich hie und da. Die weite Zerstreuung dieser Schätze ist ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht günstig.

Zu den feierlichern Geräten des vornehmen Lebens gehörten auch die meist silbernen Siegel. Zunächst vertauschte Paul II. den barbarisch ehrwürdigen Typus des Bullensiegels mit einem schönern, artificiosiori sculptura; Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1011. Viel prächtiger waren aber von jeher tausend andere Siegel. Abgesehen von ihrem Gepräge, das z. B. bei den mandelförmigen Kardinalssiegeln schon im XV. Jahrhundert oft sehr reich war und

die Heiligen ihrer Titularkirchen, ja Ereignisse aus deren Legenden darstellte, war bisweilen der Griff höchst elegant. Schon Ghiberti (Comment., p. XXXIII) fasste eine antike Gemme als Siegel so, dass der goldene Griff einen Drachen in Epheulaub darstellte, und auch Benvenuto gestaltete den Griff des Siegels gerne als Tier oder als Figurine, z. B. am goldenen Siegel des Kardinals Ercole Gonzaga als sitzenden Herkules; Benv. Cellini, trattato I, c. 6.

Vielleicht die bedeutendste vorherrschend dekorative Arbeit dieses ganzen Stiles, die jetzt noch in Italien vorhanden ist: das farnesische Kästchen, von Gio. de' Bernardi, im Museum von Neapel; von Metall mit Eckfiguren, Reliefs und sechs ovalen Glasschliffen; der Deckel mit der Figurine eines ruhenden Herkules zwischen den Hälften eines gebrochenen Giebels.

§ 186.

Majoliken und andere irdene Gefässe.

Die künstlerische Behandlung der Gefässe aus Erde und Glas hat seit dem Altertum nie und nicht wieder so hoch gestanden als zur Zeit der Renaissance. Die erste Stelle nehmen die Majoliken ein mit ihrer Glasur in einer beschränkten Anzahl von Farben.

Ein echtes Porzellan in unserm Sinne, durchscheinend oder auch nur von völlig weissem Korn, besass man noch nicht, und die vielen Porzellane zumal in den venezianischen Sammlungen sind als Majoliken zu verstehen, d. h. als glasierte irdene Geschirre.

Diese waren schon im Mittelalter oft durch ihre reiche geschwungene Form und durch Farben und Gold bis an die Grenze der Kunst vorgerückt; im XV. Jahrhundert muss ihnen die Vervollkommnung der Glasur durch die Werkstatt der Robbia zu statten gekommen sein; aber erst im XVI. wurde die volle Freiheit des dekorativen Modellierens und Flachdekorierens darauf angewandt. Dies ist es, was ihren Wert ausmacht, mehr als die mühselig aufgemalten Historien, auch wenn bei diesen rafaelische und andere berühmte Motive benützt sind.

Die Hauptaussage: Vasari VI, p. 581 s. (Le M. XI, p. 326), v. di Batt. Franco; vgl. VII, p. 90 (Le M. XII, p. 118), v. di Tadd. Zucchero; — Benv. Cellini, vita II, c. 8. — Quatremère, vita di Raffaelle, ed. Longhena, p. 290, Nota.

Zwar gab es schon 1526 Liebhaber, welche Porzellane zu 600 Ducati zu verlieren hatten, wie z. B. Giberti, Sekretär Clemens' VII., bei Anlass der ersten (colonnesischen) Erstürmung Roms; Lettere di principi I, 106, Negri a Micheli. — Gleichwohl wird angenommen, dass wenigstens die Majolikawerkstätten von Pesaro und Castel Durante erst um 1530 den Höhepunkt erreicht hätten, oder um 1540, als der Herzog Guidobaldo II. von Urbino den Battista Franco (§ 178) als Vorzeichner anstellte; ausserdem hatte der Herzog eine Menge Skizzen von Rafael, Giulio Romano und ihren Schülern zu Vorlagen erworben. Etwas später gab z. B. Taddeo Zucchero die Zeichnungen zu einem ganzen Service, welches in Castel Durante für Philipp II. gebrannt wurde.

An den Geschirren von Faenza war das gemalte Figürliche gemässigt und nahm entweder nur die Mitte oder den Rand ein (wenn wir Vasari recht

verstehen); vgl. Malagola, Memorie storiche sulle majoliche di Faenza, und F. Argnani, le ceramiche e majoliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI; appunti storici. Faenza 1889.

Die wenigen Töne, meist nur blau, violett, grün, gelb, weiss und schwarz, genügten nicht sowohl, um grosse Kompositionen glücklich wiederzugeben, als vielmehr, um alle Formen und Profile des Gefässes sowohl als die dazwischen liegenden Flächen schön und charakteristisch zu schmücken. Bisweilen sind Tiere, Laubwerk und andere Zierraten zugleich reliefiert und bemalt.

Das Beste sind grosse flache Schüsseln (Fig. 302 u. 303), Konfektteller, Salzbüchsen, Schreibzeuge u. dgl.; zumal solche ohne gemalte Figuren, mit zierlichen und sparsamen Arabesken, wonach selbige etwa der Fabrik von Faenza angehören möchten. Schon die Grundform des Gefässes oder Gerätes ist in der Regel vortrefflich und eigens für den Zweck gedacht, nicht Reminiscenz.

Schon zu Vasaris Zeit hatte sich übrigens dieser Kunstzweig über ganz Italien verbreitet.

Von den Nachahmungen griechischer Vasen (in rot und schwarz), welche Vasaris Grossvater Giorgio im XV. Jahrhundert zu Arezzo versucht hatte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen; Vasari II, p. 557 (Le M. IV, p. 70), v. di Lazzaro Vasari.

Auch von der Fabrik in Modena, deren Thongeschirr im XV. Jahrhundert Codrus Urceus in einem Gedichte feierte (dessen opera, p. 384, ad Lucam Ripam), ist nichts weiter bekannt; er selber besass eine ausserordentlich schöne Thonlampe.

Für Glassachen aller Art waren längst die Fabriken von Murano bei Venedig berühmt, welche nicht nur alle Farben besassen und alle Edelsteine nachahmten, sondern auch jedenfalls schon im XV. Jahrhundert Millefiori verfertigten; Sabellicus, de situ ven. urbis, L. III, fol. 92: brevi pila includere florum omnia genera.

IX. Kapitel.

Dekorationen des Augenblickes.

§ 187.

Feste und Festkünstler.

Dekorationen des Augenblickes, bei kirchlichen und weltlichen Festen und Zeremonien, hatten im XV. Jahrhundert den Charakter heiterer Pracht, wobei das reiche Formenspiel der damaligen baulichen Dekoration sich mit den buntesten Zuthaten aller Art vertrug.

Über die Feste im Allgemeinen vgl. Kultur der Renaissance, S. 401 ff.; IV. Aufl. II, S. 132 ff.

Die wichtigsten Schilderungen:

(Die Beschreibung des triumphalen Einzuges Alfons' d. Gr. von Aragon in Neapel 1443, gedruckt als Beilage zu den Dicta et facta Alphonsi von Ant. Parnormita, ist nur für den Zug, nicht für die vermutlichen Dekorationen ergiebig).

Pii II, comment. L. VIII, p. 382 ss., seine Feier des Fronleichnamfestes in Viterbo 1462; —

Corio, storia di Milano, fol. 417 ss., der Empfang der Lionora von Aragon bei Card. Pietro Riario in Rom 1473, vgl. § 182; —

Ibid. fol. 451 ss., Krönung und Possesso (d. h. Zug vom Vatikan nach dem Lateran) Alexanders VI. 1492; —

Phil. Beroaldi orationes fol. 27, Nuptiae Bentivolorum, d. h. die Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este (um 1490?).

Die Kunst der Festdekoration ging wie das Meiste der neuen Kulturepoche hauptsächlich von Florenz aus; schon im XIV. Jahrhundert reisten florentinische festaiuoli in Italien herum (Gio. Villani VIII, 70), welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Aufführung, sondern auch die dazu gehörenden Dekorationen angaben, in welchen ja, soweit sie Baulichkeiten vorstellten, die florentinische Kunst ohnehin dem übrigen Italien voraus war. — Ausser Florenz muss namentlich Pistoja hierin etwas bedeutet haben, da für jenes Fronleichnamsfest zu Viterbo der Kardinal Niccolò Fortiguerra, der von Pistoja gebürtig war, für seinen (sehr prächtigen) Anteil an der Ausstattung ludorum artifices von dort kommen liess.

Ausser den grossen Festen bot das kirchliche sowohl als das bürgerliche Leben beständige Anlässe für Dekorationen dar; — Apparati bei Hochzeiten und Beerdigungen, für welche um 1500 in Florenz Andrea Feltrini einen besondern Namen hatte; Vasari V, p. 208 s. (Le M. IX, p. 112 s.), v. di Morto da Feltro; — Fahnen aller Art, wovon unten; — Katafalke (cataletti) für Konfraternitäten, deren es sehr schöne von grossen Meistern gab, z. B. von Beccafumi und Sodoma, Milanesi III, p. 166, 167, 185; wie denn auch Baldassare Peruzzi einen solchen und ausserdem eine „bewundernswürdige" Totenbahre angab; Vasari IV, p. 596 und Nota 2 (Le M. VIII, p. 225 und Nota), v. di Peruzzi. (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hiefür, § 140.) — Sogar bei Verbrennung von Luxussachen verlangte die andächtige Stimmung, dass dieselben auf einem „talamo", d. h. einem irgendwie stilisierten Scheiterhaufen gruppiert wurden; Infessura, bei Eccard scriptores II, Col. 1874, vgl. Kultur d. Ren., S. 481.

§ 188.

Festdekoration der Frührenaissance.

Charakteristisch für die Frührenaissance ist die überreiche Verwendung des Grüns, zumal in Gestalt von Guirlanden; die freie phantastische Umgestaltung des Triumphbogens zu einem farbenreichen Prachtbau; die an Bändern hängenden Tafeln; die Anwendung lebendiger, mit reichen Gewändern und Attributen ausgestatteter Personen als Statuen. Das Schattentuch, oft über lange Strassen und weite Plätze sich ausbreitend, war womöglich zu glänzenden Dessins geordnet.

Dass jedes einzelne Haus die aus den Fenstern zu hängenden Teppiche vorrätig besass und, zumal in einer Hallenstadt wie Bologna, den wundervollen Kontrast von Guirlanden und Bogen benützte, versteht sich von selbst; flüchtige Vergoldung einzelner Bauteile kam wenigstens vor, § 42. Die Guirlanden, nach den Abbildungen zu urteilen, bisweilen von eigentümlich massiger, pomphafter Bildung.

Dann die noch heute üblichen Dessins von Wappen, Namenszügen etc. aus lauter Grün und Blumen an Wänden und auf dem Fussboden. So war Ferrara beim Einzug Pius' II. 1459 semenato d'herbe, Diario Ferr. ap. Murat. XXIV, Col. 204, gewiss sehr kunstreich, — e piantati Mai (Maggi, Maibäume oder Maste) per tutto, ohne Zweifel um die vorher erwähnten Guirlanden und das wollene Schattentuch zu tragen.

Ganz besonders rühmt Pius II. die Wirkung des von der Sonne durchglühten bunten Tuches bei Anlass des Prachtzeltes, von welchem sein Fronleichnamszug in Viterbo ausging; unterwegs gab es Decktuch mit dem Dessin einer roten Wolke, dann himmelblaues mit goldnen Sternen, dann blau und weisses, braunrotes von englischer Wolle etc.

Ein Fest wie dieses, wo nicht nur die pomphaftesten Altäre, sondern ganze Bühnen sowohl mit unbelebten Gruppen als mit lebenden, redenden, singenden Dekorationsfiguren vorkamen, wo Brunnen mit Wein sprangen, wo 18 grüne Bogenpfeiler jeder einen singenden Engelknaben trugen, wo die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt der Maria vollständig dramatisch dargestellt wurden, war natürlich eine seltene Ausnahme.

Die bauliche Hauptform zur Verherrlichung aller Ein- und Aufzüge war selbstverständlich jetzt der römische Triumphbogen, allein, auch wenn es ausdrücklich heisst al rito romano etc. (z. B. bei Corio, fol. 490, zum Jahr 1497) keineswegs in strenger, sondern nur in flüchtiger Nachahmung. So war beim Possesso Papst Alexanders 1492 der grösste Bogen angeblich „dem Octaviansbogen beim Colosseum“ nachgeahmt, aber mit einem ganz freien, prächtigen Gesimse von Füllhörnern und Guirlanden, mit goldfarbigen Reliefs (?) und der buntesten Bemalung geschmückt, und im Bogen hing eine Inschrifttafel. Ein zweiter Triumphbogen hatte innen eine vergoldete Kassettierung mit einem mittlern Zierrat in Muschelform; in zwölf Nischen standen lebendige singende Mädchen, welche Oriens, Occidens, Liberalitas, Roma, Justitia, Pudicitia, Florentia, Caritas, Aeternitas, Victoria, Europa und Religio vorstellten. Einfachere Bögen mit Trophäen, Meerwundern u. s. w. hatten meist Blau mit Gold. Ein blaues Schattentuch mit goldgelber, reich umschnörkelter Inschrift wurde besonders gerühmt.

Bei einem Einzug Julius' II. wurde sogar ein echter antiker Triumphbogen, der des Domitian auf dem Marsfeld, mit Statuen und Malereien verziert; Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. II, fol. 78.

Bei einem Feste des Lodovico Moro scheint das Modell Lionardos zur Reiterstatue des Francesco Sforza unter einem Triumphbogen gestanden zu haben.

Hier ist auch des kolossalen hölzernen Rosses von Donatello (jetzt im Salone zu Padua) zu gedenken, welches einen Jupiter getragen haben soll und bei einem Turnierfest auf einer Basis mit Rollen oder Rädern dahergeschoben wurde.

Im ganzen Abendland, besonders aber in Italien, wurden im XV. Jahrhundert die gewirkten Teppiche für die Verherrlichung der Feste gebraucht, und zwar ohne besondere Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit und den Inhalt ihrer Darstellungen.

Für jenes Fronleichnamsfest hatten die Kardinäle ihr ganzes, zum Teil berühmtes Teppichzeug nach Viterbo kommen lassen.

Für den Empfang der Lionora beim Kardinal Riario (vgl. § 95) mussten offenbar die Sakristeien das Allerwertvollste hergeben, z. B. den Teppich Nikolaus' V. mit den Geschichten der Weltschöpfung, il più bello che sia tra' Cristiani; sodann noch einen andern besonders herrlichen mit der Himmelfahrt. (Unter andern Thorheiten kam auch ein ganz vergoldetes lebendiges Kind vor, welches auf einer Säule stand und aus einem Brunnen Wasser nach allen Seiten spritzte.)

An Kirchenfesten wird noch heute, wo Teppiche religiösen Inhaltes nicht ausreichen, mit mythologischen und selbst mit Jagdscenen nachgeholfen.

Im Ganzen sind Teppiche und Guirlanden im XV. Jahrhundert noch das Bestimmende.

§ 189.

Feste des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird zunächst ein ausserordentliches Steigen des Aufwandes in der Festdekoration bemerklich. Es ist die Zeit, da Baumeister, Bildhauer und Maler sich bei dieser Beschäftigung auf die Effekte im Grossen einübten und Proben für die monumentale Kunst machten (§ 50 und 60), freilich aber auch sich an alles Flüchtige und Grelle gewöhnten.

Der Possesso Leos X. in Rom 1513, Relation des Giac. Penni, bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi V, p. 205 ss. — Hauptthema der Allegorien musste, da man den neuen Papst kannte, das zu erwartende Mäcenat sein; an dem Triumphbogen des Agostino Chigi hiess es mit Bezug auf das sittenlose Pontifikat Alexanders VI. und das kriegerische Julius' II.:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leos X. Einzug in Florenz 30. Novbr. 1515; zwei Relationen bei Roscoe, I. c. VI, p. 280 ss.; — ferner Vasari V, p. 24 s. (Le M. VIII, p. 266 s.), v. di A. del Sarto; V, p. 341 (Le M. IX, p. 219), v. di Granacci, VI, p. 141 (Le M. X, p. 299), v. di Bandinelli; VI, p. 255 (Le M. XI, p. 38), v. di Pontormo. — Damals die berühmte Scheinfassade des Domes, s. § 190.

Karls V. Empfang nach dem ersten afrikanischen Feldzug 1536 in Rom, Vasari IV, p. 545 s. (Le M. VIII, p. 185 s.), v. di Montelupo; V, p. 464 s. (Le M. X, p. 14), v. di Ant. Sangallo; VI, p. 571 s. (Le M. XI, p. 317), v. di Batt. Franco; — in Siena, ib. V, p. 644 s. (Le M. X, p. 185 s.), v. di Beccafumi; Gaye, carteggio II, p. 245; Milanesi III, p. 167, 185; — in Florenz, Lettere pittoriche III, 12; Vasari VI, p. 67 (Le M. X, p. 253), v. di Tribolo; VI, p. 637 (Le M. XII, p. 27), v. di Montorsoli (vgl. auch p. 26); — in Bologna, ib. VII, p. 652 (Le M. I, p. 4), in Vasaris eigenem Leben.

Die Hochzeit Cosimos I. 1539; Vasari VI, p. 86 (Le M. X, p. 269), v. di Tribolo; VI, p. 576 (Le M. XI, p. 321), v. di Batt. Franco.

Die Hauptbestandteile der frühern Dekoration, das Grün, die Teppiche und die lebenden Statuen nehmen bald völlig ihren Abschied. Das Klassisch-Architektonische bekommt das Übergewicht über das Freiphantastische.

Das war späte, aber für das ganze XVI. Jahrhundert bezeichnende Gutachten Borghinis 1565, Lettere pittoriche I, 56: „Das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand in Gestalt von Bogen, Fassaden und andern Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten; die lebenden, als Tugenden u. s. w. kostümierten Figuren sind eine magra invenzione; das Wünschbarste wäre freilich, etwas Dauerndes aus Stein bauen zu können etc." — d. h. die überhandnehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmessstil nicht mehr vertragen.

§ 190.

Der Triumphbogen.

Die Triumphbogen, jetzt fast nur in Steinfarbe, schliessen sich, wenn nicht bestimmten römischen Mustern, doch genau der antiken Bildung der Einzelformen an. Eine baldige Konsequenz hievon ist die Steinfarbe auch an den Statuen und das Chiaroscuro an den Malereien, welche jetzt durchaus das Relief nachahmen.

Die vorgesetzten Säulen mit Statuen darüber, schon beim Possesso Alexanders VI. erwähnt, werden jetzt zur Regel. Versilberte Säulen mit vergoldeten Kapitälen kommen wohl noch vor, doch herrscht schon die Steinfarbe. Bei Leos X. Possesso, wo sich der frühere und der spätere Stil mischten, kamen noch an einzelnen Bogen lebende Figuren vor, z. B. sogar mitten im kassettierten Gewölbe eines Bogens, in einer sich plötzlich öffnenden Kugel ein Kind, welches zwei Distichen hersagte; sonst sind alle Statuen von Stucco, ja an einem Bogen hatte man echte antike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leos Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämtlich streng architektonische Formen; auf dem Signorenplatz war ein vierseitiger, vielleicht nach dem Motiv des Janusbogens, wie denn an Verschiedenheit der Kombinationen gewiss das Mögliche versucht war. Einer schien wie aus lauter Porphyr.

Die Bogen bei spätern Anlässen (ein sehr prächtiger bei einem florentinischen Fest 1525, Vasari VI, p. 452 (Le M. XI, p. 216), v. di Aristotile) sind bisweilen so „herrlich und proportioniert", d. h. in Vasaris Sinn so sehr der strengen Architektur genähert, dass man nur ihre Ausführung in Marmor wünschte, um sie unter die Wunder der Welt zählen zu können. (Cagnolas Simplonbogen in Mailand ist bekanntlich das marmorne Nachbild eines Festbogens, welcher das grösste Wohlgefallen erregt hatte.) Auch Serlios Vorschrift und Vorbild (L. IV, p. 180) ist streng klassisch.

Das tiefste Missverständnis der Aufgabe, d. h. die weiteste Abwendung von Heiterkeit und Freiheit zeigte sich 1556 in Venedig bei Anlass der Einführung einer Dogaressa an einem Triumphbogen der Metzgergilde, dessen Säulen

[illegible] Sansovino. Venezia, fol. 154. Rubens hat [illegible] eingegriffen für einige seiner Dekorationen in Antwerpen [illegible] allein er half sich mit einer glücklichen [illegible]

[illegible] der Bogen jetzt nur noch Reliefs nachahmten, [illegible] waren machte sich dann in der ganzen Fest- [illegible] derartige Darstellungen passend gewesen [illegible] XII. p. 116). v. di Taddeo Zucchero. [illegible] mag mitgewirkt haben.

[illegible] zahlreiche andere Scheinarchitekturen, Pracht- [illegible] Kirchenfronten, endlich frei stehende [illegible]

[illegible] nach 1506), gingen ganze Strassen [illegible] Bogen auf versilberten Säulen; [illegible]

[illegible] Menge antiker Statuen am Hause des Evan- [illegible] man sich wohl an einer grossen [illegible]

[illegible] bei Leos Einzug in Florenz die [illegible] verwittertem Tone, von Jacopo Sanso- [illegible]

[illegible] einige römische Denkmäler in Florenz nach- [illegible] die Meta sudans etc., — eine täu- [illegible] weil sie wahre nicht genau auf der Achse [illegible] mit [illegible] Eingangshalle u. s. w.

[illegible] Marmor, wahrscheinlich kolossal, kamen [illegible] zum erstenmal.

§ 191.

Die Festskulptur.

[illegible] jetzt mit der vollen Entschlossenheit ihres [illegible] die Dekoration von Festen und rief öfter in weitwirkenden [illegible] Ideen ins Leben, deren Ausführung in dauerndem Stoffe [illegible] war.

[illegible] abgesehen von den Statuen der [illegible] Brunnenfiguren: eine Venus, aus [illegible] Wunde Wasser sprang.

[illegible] seine Landsleute in Florenz 1515 mit zum [illegible] mit den Dekorationen abwechselten; ein Her- [illegible] aber misslungen; ein Rossebändiger in der [illegible] Reiterbild in der Art des Marc Aurel.

[illegible] modelliert für den Empfang Karls V.; da musste [illegible] kaum vollendeten 14 grossen Statuen für die [illegible] dem Kaiser voran nach Florenz reisen, um dort [illegible] Flussgötter zu extemporieren; ausserdem prangten

Montorsolis Hilaritas und Jason, Tribolos Friedensgöttin, Herkules und vergoldetes Reiterbild Karls, drei weitere Flussgötter der beiden letztgenannten Skulptoren, eine Viktoria von einem gewissen Cesare, Prudentia und Justitia von Franc. Sangallo, alles kolossal und mehreres „ausserordentlich gross".

In Siena arbeitete Beccafumi aus Papiermasse über einem eisernen Gerippe das höchst kolossale Reiterbild des Kaisers in antikem Kostüm, über drei Gestalten von besiegten Provinzen dahinsprengend, nächst Lionardo eins der ersten sprengenden Pferde der modernen Kunst. (Nach andern statt der Provinzen drei Flussgötter, aus deren Urnen Wasser strömte.) — Auch Sodoma muss damals an einem Pferd gearbeitet haben.

Die Reiterstatue, und zwar sprengend, kam später auch bei Cosimos I. Hochzeit vor, wo dessen Vater Giovanni dalle Bande nere durch Tribolo auf diese Weise, und zwar riesengross, dargestellt wurde.

Man überbot sich dann im Kolossalen; beim ersten Einzug Alfonsos II. von Ferrara in Reggio 1558 stand auf der Piazza 46 Palmen hoch der Gründer der Stadt, M. Lepidus, aus Stucco verfertigt von Clementi; Lettere pittoriche I, Append. 39; späterer Kolosse, z. B. in Vasaris Beschreibung der Hochzeit des Prinzen Francesco Medici 1565 nicht zu gedenken.

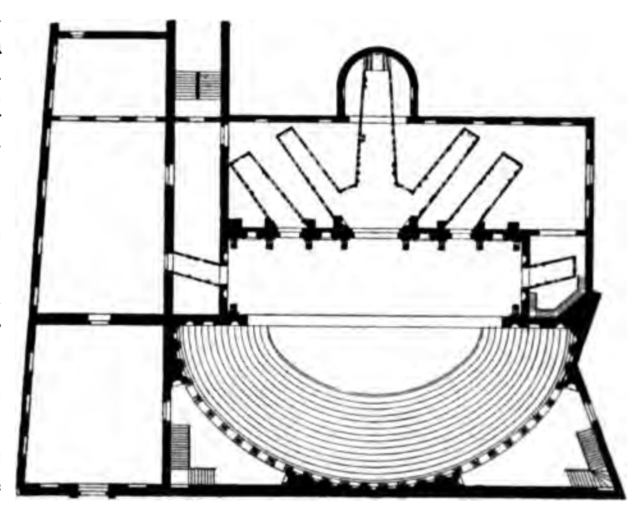


Fig. 304. Palladios Teatro olimpico zu Vicenza. Grundriss. (Nach Gurlitt.)

Zu all diesem gehörte eine Behendigkeit wie die des Montorsoli, der binnen 24 Stunden eine Fides und eine Caritas in Lebensgrösse modellierte, als Schmuck eines improvisierten Brunnens, welcher während des Generalkapitels des Servitenordens floss: Vasari VI, p. 636 (Le M. XII, p. 26), v. di Montorsoli.

Die Künstler kamen bei solchen pressanten Arbeiten in eine Art von Taumel hinein, und wenn dann mit gutem Wein nachgeholfen wurde, meldeten sich Ideen, die wenigstens während des Festjubels als das Brillanteste von der der Welt galten; Vasari VI, p. 573 (Le M. XI, p. 319), v. di Batt. Franco. Und wenn einer todmüde auf ein Bündel Laub sank, konnte es ihm begegnen, auf die schmeichelhafteste Weise geweckt zu werden, wie z. B. dem Vasari selbst, Lettere pittoriche III, 12.

Beim Volk gelangte man durch solche Arbeiten des Augenblickes zu einem ungemeinen Ruhm; Armenini, p. 71.

§ 192.

Der Theaterbau.

Dramatische Aufführungen, lange nur bei festlichen Anlässen üblich, fanden in Höfen und Sälen der Grossen und Prälaten, auch wohl auf öffentlichen Plätzen statt. Erst spät beginnen stehende Theater und diese bringen es dann noch lange zu keiner äussern Kunstform.

Über das Theaterwesen vgl. Kultur der Renaissance S. 250, 277, 314, 401; IV. Aufl. I, S. 285, 310 f.; II, S. 34, 133.

Die Toscaner gelten auch hier noch lange als die Wissenden, wie in allem Festwesen. Für Feststellung eines Bühnenapparates musste noch 1542 die Compagnia della Calza in Venedig Leute aus Toscana kommen lassen. Vgl. Crowe-Cavalcaselle, Tizian, Bd. II, S. 421.

Die Tragödie blieb eine Sache des höhern momentanen Luxus: die ersten Theater, welche wenigstens eine beträchtlichere Zeit hindurch als solche eingerichtet blieben, dienten nur für Komödien; Vasari VI, p. 446 s. (Le M. XI, p. 212), v. di Aristotile (in einem Saal des Kardinals Farnese zu Rom); — VI, p. 583 s. (Le M. XI, p. 328), v. di Batt. Franco (in einem Gebäude an der Via Giulia). Schon früher, im Jahr 1515, muss das Lokal des Giuliano Medici, Bruder Leos X., wenigstens einige Zeit in voller Ausstattung dagestanden haben, da dessen Neffe Lorenzo in dessen Abwesenheit dort ein Stück des Plautus aufführen liess; Lettere di principi I, 13. — Palladio errichtete in Venedig bereits ein halbrundes Theater, welches nach aussen die antiken Formen, „nach Art des Kolosseums", allerdings nur in Holz, scheint gehabt zu haben; dasselbe wurde erbaut für eine einzige Tragödie während eines Karnevals; Vasari VII, p. 100 (Le M. XII, p. 127), v. di Tadd. Zucchero; dagegen ist Palladios erhaltenes teatro olimpico (Fig. 304) zu Vicenza (1584) aussen ganz formlos; das Auditorium queroval, oben mit einer Halle. Während letzteres notorisch für Komödien sowohl als für Tragödien diente, waren die zwei „sehr schönen, mit grösstem Aufwand erbauten" stabilen Theater in Venedig, das ovale und das runde, welche Francesco Sansovino, Venezia, fol. 75 anführt (um 1580), nur für Aufführungen von Komödien im Karneval bestimmt. Sie fassten eine grosse Menschenmenge. Der Verf. sagt nicht, dass sie Werke seines Vaters Jacopo S. gewesen.

Eine Zeichnung im Louvre (salles des dessins, première vitrine tournante), diese allerdings mit dem Namen Sansovinos, giebt den Längendurchschnitt eines Theaters, welches bereits wie dasjenige im Palast von Parma (1619, von Aleotti) über dem Auditorium obere Hallenordnungen in der Art von Sansovinos Biblioteca hat; dann, bevor die Scena beginnt, eine grosse Eingangspforte mit Fenster darüber. Allein die einzelnen Nischenverzierungen etc. sind für Sansovino schon zu barock.

(Im Theater zu Parma ist die Scena bereits ein Tiefbau, auf Verwandlungen etc. berechnet, mit einem Vorhang verschliessbar, welcher die Mitte eines höchst prachtvollen Frontbaues mit reicher korinthischer Ordnung und Statuen in Nischen einnimmt; dann folgen nach vorn die Seitenpforten rechts und links und weiter das Auditorium mit den (hölzernen) Doppelhallen oben ringsum.)

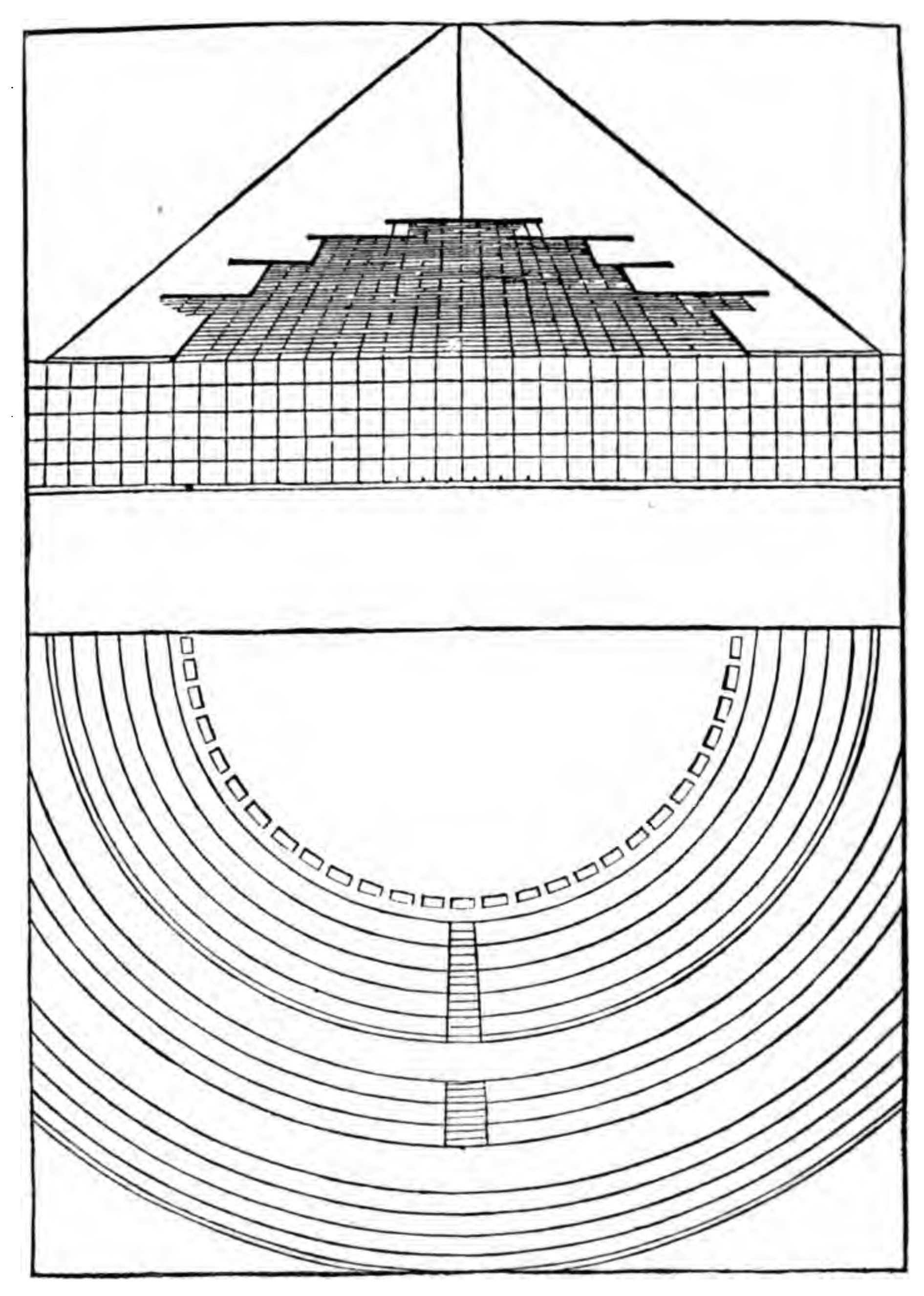


Fig. 305. Schema eines Theaters nach Serlio. Grundriss.

Die Anordnung der Sitzreihen mag anfangs dem jedesmaligen Zufall überlassen gewesen sein. Mit der Zeit jedoch ermittelte man sowohl ihre richtige Lage zur Bühne als auch ihre möglichst zweckmässige Einrichtung zum Sehen

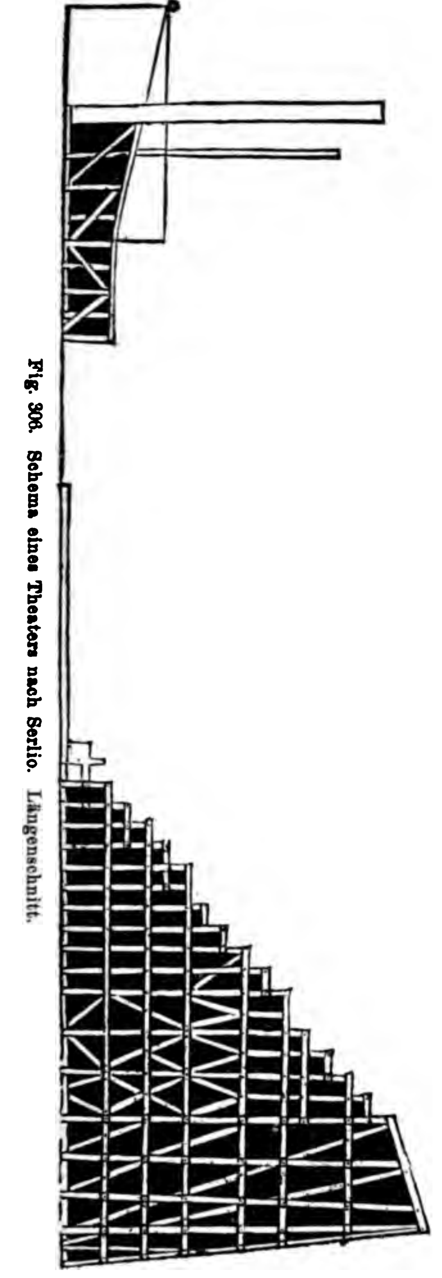


Fig. 306. Schema eines Theaters nach Serlio. Längenschnitt.

und Hören. Welches dabei das spezielle Verdienst des Lionardo gewesen, der bei Giovio deliciarum theatralium mirificus inventor heisst, ist nicht mehr auszumitteln.

Aristotile da Sangallo suchte bei einer Aufführung im hintern Hof des Pal. Medici zu Florenz (1539) den Zuschauerraum wenigstens möglichst schmuckreich zu gestalten; ein Tuch überspannte die Arena und an den Wänden waren Bilder zeitgeschichtlichen Inhaltes angebracht; Vasari VI, p. 441 (Le M. XI, p. 203 s.) v. di Aristotile. — Ähnlich bei Vasaris in Venedig für die Compagnia della Calza errichtetem Bau, mit Nischen zwischen den Wandbildern; Vasari VI, p. 223 ss. (Le M. XI, p. 9 ss.), v. di Gherardi. — Battista Franco führte für Kardinäle und Prälaten, die sich vor dem übrigen Publikum nicht zeigen mochten, Logen (stanze) mit Vorhängen (Jalousien) ein; Vasari VI, p. 583 s. (Le M. XI, p. 328), v. di Batt. Franco.

Serlios Anweisung für die Konstruktion des Zuschauerraumes und der Bühne ist aus Fig. 305 und 306 ersichtlich. Die Bühne (hier noch verschliessbar) soll gegen den Hintergrund um ein Neuntel ihrer Länge ansteigen; bei der Bühne in Vicenza war der vordere Teil, bei einer Tiefe von 12 und einer Breite von 60 Fuss, eben, aus Rücksicht auf das Ballett, bei dem auch Elephanten zu erscheinen hatten. Auf dieser Vorderbühne wurden die Gebäude nicht perspektivisch verkürzt.

Den Horizont verlegte Serlio nicht, wie andere damals, an die Basis des Hintergrundes, sondern um das Mass der Tiefe des ansteigenden Teiles der Bühne über den Hintergrund hinaus (s. den Punkt O in Fig. 306).

Palladio hat, der antiken Tradition und zeitgenössischer Gewohnheit (vgl. Serlio) entgegen, der Orchestra und Scena das gleiche Niveau gegeben.

§ 193.

Die Scena.

Nachdem früher die Scena auch bei Mysterien nur eine allgemeine dekorative Ausstattung gehabt hatte, begann mit dem XVI. Jahrhundert

eine bestimmte Bezeichnung der Örtlichkeiten, teils mehr in idealisierendem Sinn, teils mehr wirklichkeitsgemäss.

Theoretische und praktische Darstellung der ganzen Theatereinrichtung um 1540 bei Serlio, im II. Buche, fol. 47 ss.

Die Scena muss zunächst häufig einen symmetrischen, idealen Bau dargestellt haben, mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten, und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten;

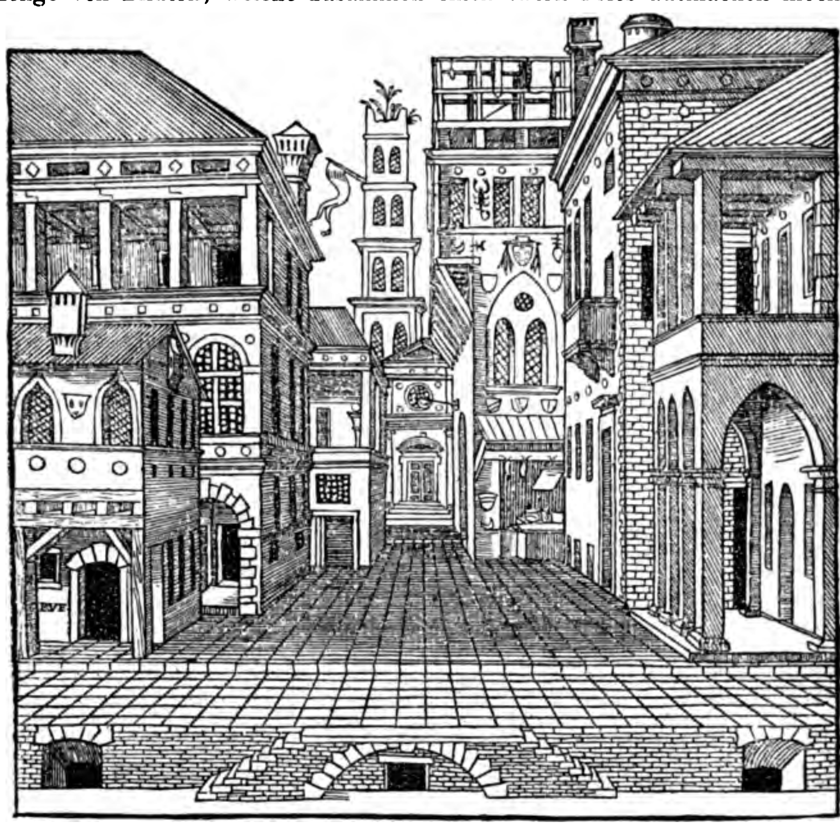


Fig. 307. Scena einer Komödie. Entwurf von Serlio.

der ganze Raum sich stark perspektivisch verengend; die Gesimse, Kapitäle u. s. w. geschnitzt vortretend.

So die Scenen halbgeistlicher Aufführungen, Vasari VI, p. 438 s. (Le M. XI, p. 205), v. di Aristotile, „voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Aufführungen nicht gesehen". (Um 1532.)

So der „königliche Saal mit zwei Nebengemächern, aus welchen die Recitanten hervortreten", in der ersten bei Vasari V, p. 519 (Le M. X, p. 82) im Kommentar zu v. di Ant. da Sangallo erwähnten Scenenskizze.

Auch die Aufführung des „Königs Hyrcanus von Jerusalem", in dem oben erwähnten Halbrund Palladios, wird eine solche Scena gehabt haben.

In ihren einfachsten Elementen ist diese Art von Scenen öfter in figurenreichen erzählenden florentinischen Breitbildern um 1500 dargestellt.

Die *andere* Art von Scenen, diejenige, auf welche sich Serlio bezieht, enthielt verschiedene kulissenartig vortretende Gebäude (wie an einer nicht sehr breiten Strasse in der mittlern Achse), „die kleinern vorn, die grössern weiter hinten“; so dass man etwa durch die Hallen des einen das andere sah; nebst einem Schlussbau; ebenfalls stark ansteigend und sich verjüngend. Für Komödien (Fig. 307) wählte man grössere und kleinere Häuser (Wirtshaus, Bordell etc.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien (Fig. 308), fürstliche Prachthallen mit Statuen, auch mit einem Triumphbogen in der Mitte u. s. w.; ja Serlio giebt auch noch für ein vermeintliches „satyrisches“ Drama (Fig. 309) eine ländliche Dekoration mit Bäumen und Hütten.

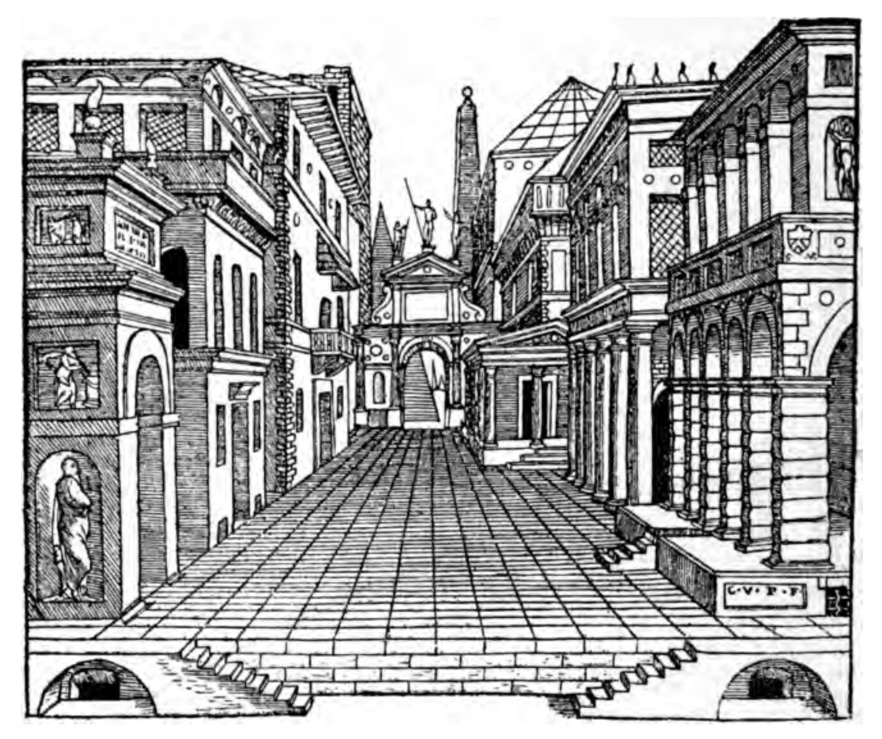


Fig. 308. Scena einer Tragödie. Entwurf von Serlio.

Eine Komödienscena dieser mehr wirklichkeitsgemässen Art war 1515 die von Baldassare Peruzzi angegebene, als die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruder Leos X., zum Feldherrn der Kirche feierte; man bewunderte daran die reiche und bunte Erfindung der Häuser, Hallen, Fenster etc., Vasari IV, p. 595 s. (Le M. VIII, p. 224), v. di Peruzzi. Auch die Dekoration für Bibienas Komödie Calandra, welche vor Leo X. aufgeführt wurde, war voll von „täuschend“ gegebenen Einzelgebäuden, ib. p. 600 (p. 227 s.), vgl. 610 (237), Nota. Wenn eine noch vorhandene Zeichnung Peruzzis diese Scena vorstellt, so enthielt der Hintergrund eine Anzahl von Gebäuden des alten Roms. (Serlio, Ende des IV. Buches, rühmt, dass Peruzzis Scenen bei aller Schönheit weniger gekostet hätten als alles Ähnliche vor ihm und nach ihm.)

Ähnliche Scenen wird man, wo nichts Besonderes bemerkt wird, bei Komödien in der Regel und auch wohl bei Tragödien vorauszusetzen haben. So Vasari III, p. 682 (Le M. VI, p. 135), v. di Indaco: — V, p. 195 (Le M. IX, p. 101), v. di Francia Bigio; — ib. 341 (p. 219), v. di Granacci; — ib. 519 (Le M. X, p. 82), die zweite im Kommentar zu v. di Ant. da Sangallo erwähnte Scenenskizze, wo den einzelnen Häusern die Namen beigeschrieben sind; — VI, p. 12 (Le M. X, p. 204 s.), v. di Lappoli; — ib. p. 316, 317, 330 (Le M. XI, p. 87 s., 99), v. di Genga; — ib. p. 436—445 (Le M. XI, p. 203—12), v. di



Fig. 309. Scena eines „satyrischen Dramas". Entwurf von Serlio.

Aristotile, abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen; — ib. p. 541 (Le M. XI, p. 293), v. di Ridolfo Ghirlandajo; — ib. p. 583 (Le M. XI, p. 328), v. di Batt. Franco (obwohl man hier der gemalten Historien und Statuen wegen auch an einen einheitlichen idealen Bau denken könnte); — VII, p. 15, 27 (Le M. XII, p. 56, 66), v. di Salviati.

Die Scena von Palladios Teatro olimpico vereinigt dann beides: den symmetrischen Prachtbau und (durch fünf Pforten gesehen) die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden (Fig. 310).

Dass Ansichten wirklicher Gebäude, ja ganzer Städte vorkamen, erhellt aus den Stellen über Peruzzi; in einer Dekoration des Aristotile war Pisa ganz kenntlich dargestellt. Dass man aber solche Aussagen doch nicht zu buchstäblich nehmen dürfe, lehrt der Prolog von Ariostos Negromante: die Stadt stelle Cremona dar;

So che alcuni diranno ch'ella è simile
E forse ancora ch'ella è la medesima
Che fu detta Ferrara, recitandosi
La Lena

(eine andere Komödie des Dichters), aber es sei eben Karneval, wo auch Cremona in der Maske auftreten dürfe, die einst Ferrara trug.

§ 194.

Künstlerische Absicht der Scena.

Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indes noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreissend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.

Serlios u. A. Angaben, wie man den Mond steigen lasse, Blitz und Donner hervorbringe, beliebige Gegenstände brennen lasse, Flugmaschinen in Bewegung setze u. s. w.; die Sonne wurde durch eine von hinten beleuchtete Kristallkugel dargestellt (und zwar beweglich) u. s. w.

Ganz kindlich und unserm Begriff von Illusion geradezu entgegengesetzt erscheinen jene sogen. Edelsteine, womit die Friese der Gebäude auf der Scena geschmückt waren: es waren facettiert gegossene Gefässe, entweder mit gefärbten Flüssigkeiten oder aus farbigem Glas, von hinten beleuchtet, an den perspektivisch verkürzten Flächen der Gebäude, heisst es, müsse man sie natürlich ebenfalls verkürzt darstellen, auch sie wohl befestigen, damit sie nicht von der Erschütterung der Ballette herunterfielen.

Auch die Fenster, mit farbigem Glas, Papier oder Tuch geschlossen, wurden beleuchtet, wie etwa jetzt auf Kindertheatern.

Eine ländliche Scena, eingerichtet von Genga für den Herzog von Urbino, hatte lauter Baumlaub und anderes Grün und Blumen von Seide; an den Gestaden des Wassers wimmelte es von echten Seemuscheln und Korallen, wozu die Prachtkostüme der Hirten und Nymphen, die goldenen Fischernetze und die aus verkappten Menschen komponierten Meerwunder trefflich zu passen schienen.

Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des zweifelhaft wirkenden Rampenlichtes der modernen Theater.

Vor bloss gemalten Personen warnt er, giebt aber doch Intermezzi von ausgeschnittenen Kartonfiguren zu, deren unterer Rand in einem Falz des Bühnenbodens laufen müsse.

§ 195.

Feuerwerk und Tischaufsätze.

Auch das Kunstfeuerwerk war in Italien gegen Ende des XV. Jahrhunderts so ausgebildet, dass es den Festlichkeiten einen höhern Charakter verleihen konnte.

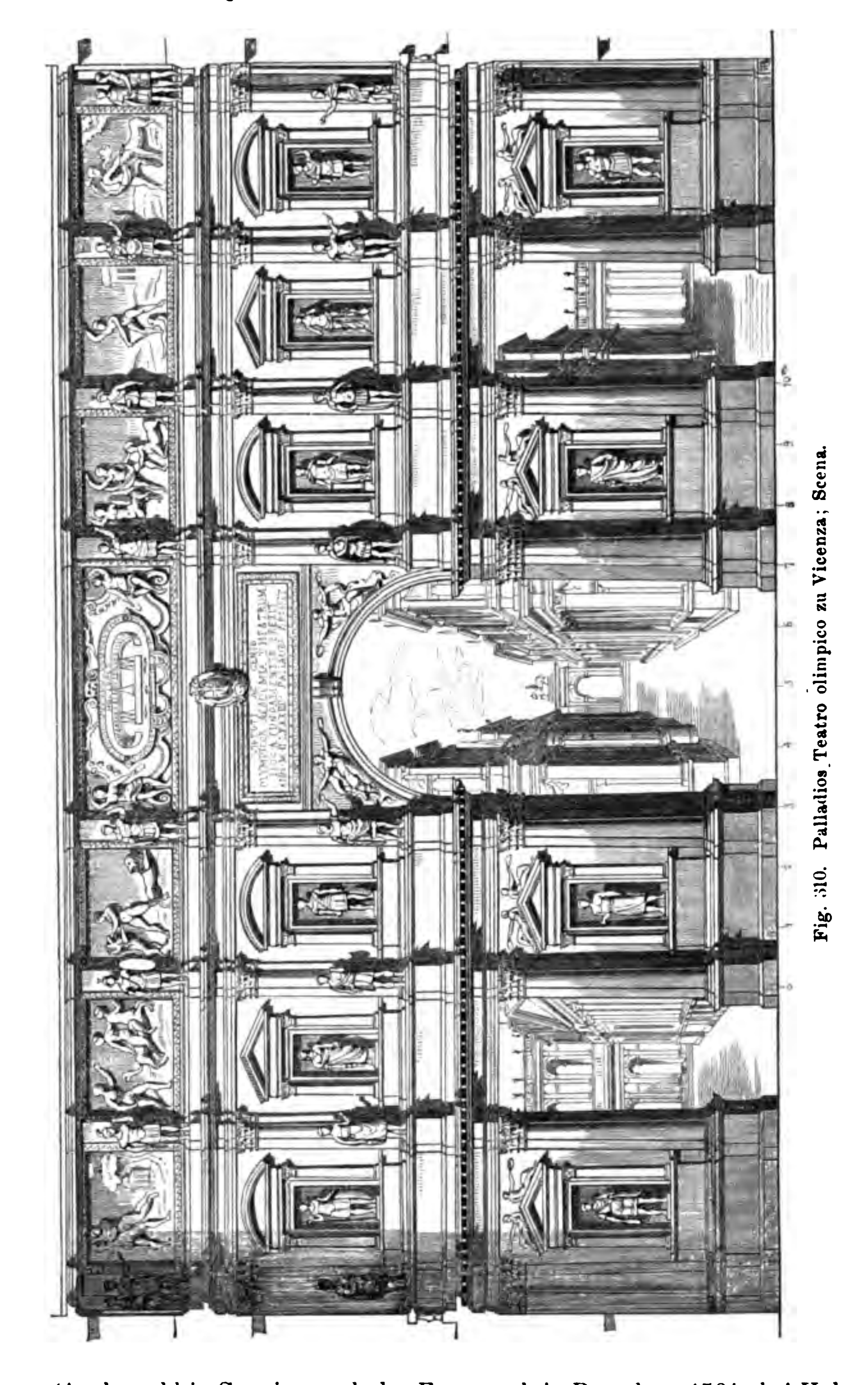


Fig. 310. Palladios Teatro olimpico zu Vicenza; Scena.

(Auch wohl in Spanien, vgl. das Feuerwerk in Barcelona 1501, bei Hubert. Leodius, de vita Friderici II. Palatini, L. II.)

Auch hier sind Florentiner unentbehrlich. Phil. Beroaldus l. c. (§ 187): am letzten Abend des Festes gab es auf dem Platz vor dem Palaste ein neues

und ungewohntes Schauspiel, bei den Leuten Girandola, d. h. Flammenkreis, geheissen, von einem florentinischen Machinator. (Es scheint misslungen zu sein, aber trotz Schreckens und verbrannter Kleider gefiel es um der Neuheit willen.)

Das theoretische Werk des Vannuccio Biringucci von Siena, Pirotechnia (erste Ausg. Venedig 1540) steht uns nicht zu Gebote. Über den Autor vgl. Milanesi III, p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannesfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts ziemlich dunkel, bei Vasari VI, p. 92 s. (Le M. X, p. 274), v. di Tribolo, welcher letztere dann auf Befehl Cosimos I. (vgl. § 56) dem Feuerwerk die phantastischen Elemente benahm und einen klassischen achteckigen Tempel an deren Stelle leuchten liess. — Vgl. VI, p. 535 (Le M. XI, p. 288), v. di Rid. Ghirlandajo, dessen Gehilfe Nunziata in diesem Fache sehr gerühmt wird.

Nach dem Feuerwerk sind wir auch dem Zuckerwerk und den Tafelaufsätzen eine Notiz schuldig, insofern diese Dinge bisweilen mit grossen dekorativen und plastischen Ansprüchen auftraten.

Ja bisweilen alle Speisen überhaupt in Phantasieformen. Ein kolossales Beispiel Corio, stor. di Milano, fol. 239 s. bei Anlass der Hochzeit einer Visconti mit einem englischen Prinzen 1368.

Beim Empfang der Lionora durch Kardinal Pietro Riario (§ 187), Corio, fol. 417 ss., vergoldete Speisen, travestierte Gerichte, z. B. ein Kalbskopf als Einhorn, dann allmählich lebensgrosse mythologische Figuren und Gruppen, Kastelle, alles essbar oder mit Delikatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Tieren, ja ein Berg, aus welchem ein lebendiger Mensch herausstieg, um Verse zu recitieren. — Mässiger ging es dann am Hofe von Ferrara bei den Festen zu Ehren derselben Prinzessin zu. Diario ferrar., bei Murat. XXIV., Col. 249; die in allen möglichen Formen modellierten Zuckersachen wurden dann dem Volk zum Raub überlassen.

Beroaldus a. a. O. (§ 187) lässt eine schon etwas veredelte Stufe dieses Vergnügens erkennen: bei der von ihm geschilderten Hochzeit kam zwar am Hauptgastmahl noch manche Spielerei vor, z. B. die Tiere noch scheinbar lebendig, Rehe, die noch hüpften, Stachelschweine, die noch ihre Stacheln aufrichteten etc.; die eigentliche Kunst zeigte sich aber zwei Tage später bei einem Dejeuner in engerm Kreise, und zwar mit den niedlichsten Figuren und Gruppen, wahrscheinlich aus Dragant, welche dann den einzelnen Gästen als Geschenk mitgegeben wurden.

Als Schlussvignette dieses Abschnittes möge die Erwähnung einer gewiss geschmackvoll angeordneten Trophäe aus lauter Wildpret dienen, womit ein Abt von Farfa 1476 den nach Rom reisenden König Ferrante von Neapel empfing: Jovian. Pontan. de conviventia.

Künstler-Verzeichnis

D.

E.

F.

G.

I.

L.

Orts-Verzeichnis

N.

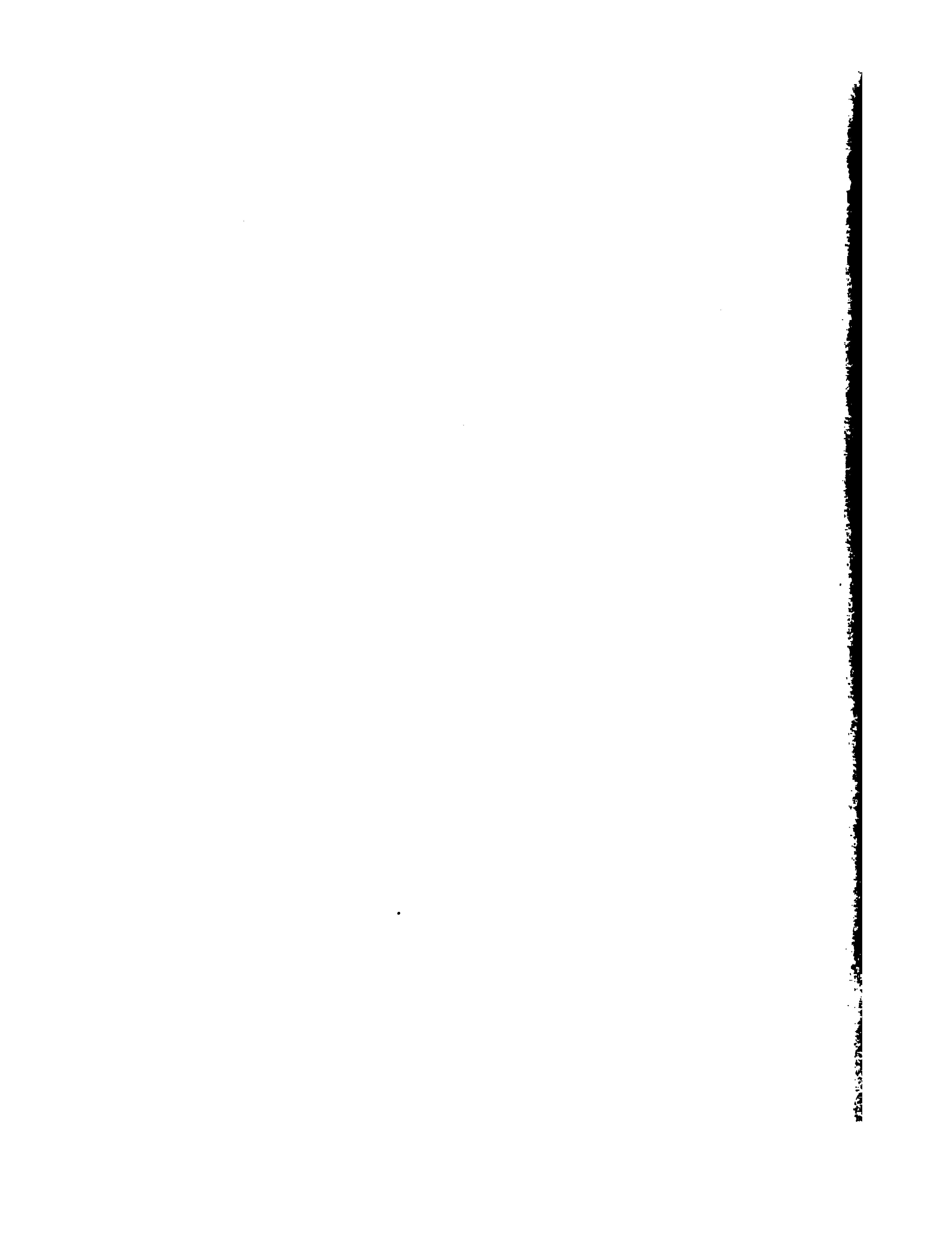
R.

S.

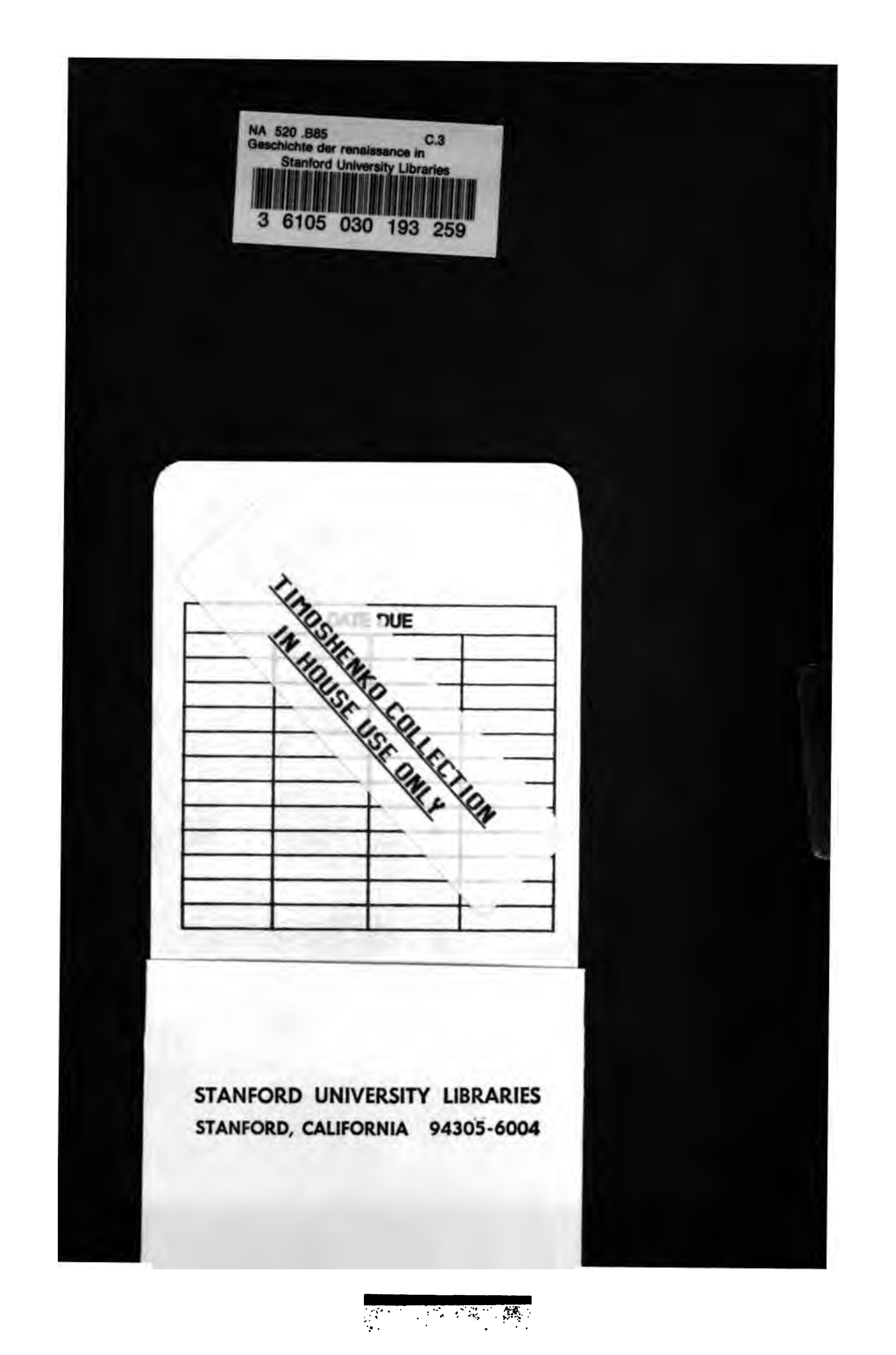
T.

U.

V.






NA 520 .B85 C.3
Geschichte der renaissance in
Stanford University Libraries
3 6105 030 193 259
TIMOSHENKO COLLECTION
IN HOUSE USE ONLY
DATE DUE
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

